28. I. 910.

Le Mécanisme de la Vie moderne

PAR

le Vicomte G. d'AVENEL

4e SÉRIE

L'habillement féminin
La publicité
Le théâtre (décors, acteurs, public et directeurs)
Le prêt populaire

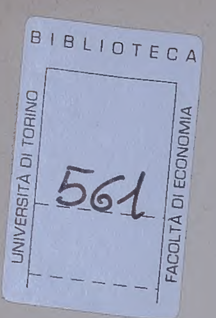
DEUXIÈME ÉDITION



Librairie Armand Colin

Paris, 5, rue de Mézières





LE MÉCANISME
DE
LA VIE MODERNE

Ouvrages du Vicomte G. d'Avenel

Richelieu et la Monarchie absolue (Ouvrage couronné par l'Académie française. — GRAND PRIX GOBERT, 1889). 4 vol. in-8, 2e édition :

Le Roi et la Constitution. — La noblesse et sa décadence. — Administration générale (Finances, Armée, Marine, Cultes, Justice). — Administration provinciale. — Administration communale.

La Fortune privée à travers sept siècles, 3e édition. — L'Argent. — La Terre. 1 vol. in-18 jésus (1895).

Paysans et Ouvriers depuis sept cents ans, 3e édition. (Salaires et Dépenses). 1 vol. in-18 (1899).

Le Mécanisme de la vie moderne (Ouvrage *complet* en 5 vol. in-18 jésus) :

1re série, 4e édition : Les magasins de nouveautés. — L'industrie du fer. — Les magasins d'alimentation. — Les établissements de crédit. — Le travail des vins.

2e série, 4e édition : Le papier. — L'éclairage. — Les compagnies de navigation. — La soie. — Les assurances sur la vie.

3e série, 3e édition : La maison parisienne. — L'alcool et les liqueurs. — Le chauffage. — Les courses.

4e série, 2e édition : L'habillement féminin. — La publicité. — Le théâtre. — Le prêt populaire.

5e série : Les grandes hôtelleries. — La Bourse. — Les transports urbains (omnibus, tramways, Métropolitain). — Porcelaines et faïences. — Tapis et tapisseries.

Les Français de mon temps. 1 vol. in-18 (1904), 8e édition.

La Noblesse française sous Richelieu. 1 vol. in-18 (1901).

Prêtres, Soldats et Juges sous Richelieu. 1 vol. in-18 (1907).

Histoire économique de la propriété, des salaires, des denrées et de tous les prix en général, *depuis l'an 1200 jusqu'à l'an 1800* (Ouvrage auquel ont été décernés par l'Académie des sciences morales et politiques les *deux prix Rossi* de 1890 et de 1892). 4 vol. grand in-8, publiés sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique (Imprimerie nationale). En vente chez Leroux.

La réforme administrative. 1 vol. in-18 (1891).

Lettres du cardinal Mazarin *pendant son ministère* (suite de la publication commencée par M. Chéruel, dans la *Collection des documents inédits sur l'Histoire de France*); les tomes VII, VIII et IX. Imprimerie nationale (1893-1905).

Les Évêques et Archevêques de Paris, *depuis saint Denis jusqu'à nos jours, avec des documents inédits*. 2 vol. in-8 (1876).

59222. — Imp. LAHURE, 9, rue de Fleurus, Paris. — 1000-3-1907

LE MÉCANISME

DE

LA VIE MODERNE

PAR

le Vicomte G. D'AVENEL

Quatrième Série

L'HABILLEMENT FÉMININ

LA PUBLICITÉ

LE THÉATRE (DÉCORS, ACTEURS, PUBLIC ET DIRECTEURS)

LE PRÊT POPULAIRE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1907

LE MÉCANISME
DE
LA VIE MODERNE

4ᵉ SÉRIE

CHAPITRE XV

L'HABILLEMENT FÉMININ

I

Chapeaux de feutre et de paille.

Faut-il se vêtir ? — Illusions utiles ; les bienfaits du voile. — L'oiseau bleu n'est bleu que de loin. — Le « divertissement » du costume. — Sa transformation moderne par les moteurs à vapeur. — L'élégance d'autrefois. — Le « chapitre des chapeaux ». — Couvre-chef de 400 francs. — Le bonnet, symbole de l'égalité. — Chapeaux de « feutre » en laine ; chapeau de « paille » en bois. — Castor et « demi-castor ». — 70 millions de lapins sur nos têtes. — La mise en œuvre du poil. — Les manufactures de « melons » et de « cloches ». — 0,30 cent. de matière première. — Paille d'Italie. — « Cornets » de « pointes » de Florence. — Le travail dans les caves. — Tresses de « pédales » d'Allemagne et Belgique — Fibres d'arbustes et copeaux de bois. — Paille de riz. — Panamas — Yokos et chouchou.

Nourris et logés par la nature, les animaux, les plantes, sont aussi par elle confortablement vêtus,

équipés de couvertures suffisantes : plumes ou laine, écorces ou coquilles, elle leur a tout donné. Seul, sous le ciel, l'homme est nu; il ne trouve en venant au monde ni le vivre, ni le gîte, ni le couvert. Il a dû emprunter à de plus favorisés que lui, pour se cacher sous leurs dépouilles, le poil et le cuir, la soie et le coton.

A-t-il eu tort ? Peut-être se serait-il, à la longue, accoutumé à sa nudité ? Des peuplades sauvages, sous une latitude à peu près semblable à la nôtre, ne paraissaient point souffrir de l'absence des maisons de confection, lorsque nous sommes venus leur faire honte de cette indécence. Nous-mêmes gardons toujours, exposées aux intempéries, les plus délicates parties de notre corps : la bouche, les yeux, le nez et les oreilles. Il n'y a pas de longs siècles qu'un paysan, travaillant en chemise au cœur de l'hiver, répondait à un bourgeois qui lui demandait comment il pouvait supporter cette misère : « Vous, monsieur, vous avez bien la figure découverte ! Et moi, je suis tout figure ! » Les gens du peuple en Orient ont, à cause de l'usage du turban, la tête très sensible au froid; mais non les pieds, par suite de leur ignorance des chaussures.

M'est avis pourtant que la créature civilisée agit sagement, — toute convenance à part, — en s'appliquant cette enveloppe artificielle, étui flexible et mouvant, qui pour socle a des bottines et pour couvercle un chapeau. L'esthétique géné-

rale y gagne beaucoup : les tares, les déformations, les laideurs se dissimulent ou s'atténuent ainsi ; or la race humaine ne contient peut-être pas un sujet tout à fait réussi contre mille plus ou moins manqués.

L'habillement introduit donc parmi nous un peu de beauté, de charme et, à tout le moins, de mystère. Mystère non point insondable, à dire vrai, ce qui est un grand mérite. Pour des êtres placés comme nous sommes, entre ce qu'ils connaissent trop et ce qu'ils ne peuvent du tout connaître, c'est donner de l'intérêt à la vie que de savoir créer des mystères pour les débrouiller, des boîtes à surprises pour le plaisir de les ouvrir, des joujoux compliqués pour en pénétrer les ressorts. Cacher ce qui se devine, imaginer ce qui se cache, apercevoir enfin ce qu'on imagine, sont de si sages raffinements de la sensualité visuelle qu'on n'inaugure jamais une statue sur nos places publiques sans la vêtir au préalable de quelque lustrine, dont l'enlèvement fait tout le piquant de la cérémonie ; tellement le voile toujours justifie son existence par l'attrait que chacun éprouve à le soulever.

S'il est vrai que l'oiseau bleu ne soit bleu que de loin, qu'il perde sa couleur lorsqu'on l'approche, et que ceux qui parviennent à le saisir ne tiennent le plus souvent qu'un vulgaire pierrot, le « voile », c'est-à-dire l'habillement, n'eût-il pour lui que d'entretenir dans les rapports des deux sexes, chez

la femme, cette grâce exquise la pudeur, chez l'homme, ce don inestimable l'illusion, qu'il mériterait pour cela seul toute notre reconnaissance. Mais il y possède d'autres titres : il représente un « besoin », comme le manger, le boire ou le dormir ; moins général, si l'on veut, et quelquefois même factice, mais non pas moins impérieux.

Il fait partie de cette diversion ou « divertissement » qui, suivant le mot de Pascal, nous occupe et nous empêche de songer à notre malheureuse destinée. On frémit en supposant l'homme sur le globe sans faim ni soif, ni sommeil, sans soucis d'honneurs ou de volupté, en un mot sans aucun besoin à satisfaire, sans aucun désir à réaliser, sans aucune chimère à poursuivre, n'ayant plus ainsi d'autre distraction que de se creuser la tête en regardant ses jours s'enfuir et la mort s'approcher. Il ne l'attendrait pas : l'ennui le chasserait prématurément de ce monde, tandis que l'appétit de ces multiples besoins l'y retient et l'amuse.

Or rien n'amuse plus la moitié féminine de notre espèce que le soin de sa parure ; elle y consacre, dans les classes où elle a du loisir et quelque argent, une notable portion de son temps et de ses ressources. Même elle excède parfois celles-ci : de combien de ménages le bonheur n'a-t-il pas sombré dans des flots de dentelles ? Mais ces tentations de la vertu par la toilette sont de toutes les époques. Ce qui caractérise au contraire le costume contemporain, à commencer par le « chapitre des cha-

peaux », c'est la quantité de menues satisfactions qui se trouvent mises, par l'ingéniosité moderne, à portée de la masse la moins fortunée.

Les 9 000 moteurs à vapeur, d'une puissance globale de 254 000 chevaux, employés par les manufactures françaises de vêtements et de tissus, bien qu'ils représentent, *en force*, plus du cinquième de toute notre machinerie industrielle, — chemins de fer non compris, — ne peuvent donner aucune idée de la transformation accomplie dans ce domaine par les innombrables mécaniques qui, multipliant la force par l'*adresse*, nous ont doté d'un chiffre inouï de « bras » artificiels : aiguilles, ciseaux ou navettes, esclaves dociles, muets et sobres, progéniture immense d'un peuple que l'on accuse de ne plus engendrer assez d'enfants.

Le même habillement, que les Français de 1902 paient annuellement deux milliards, coûterait sans doute le triple avec les procédés usités il y a un siècle ; et, comme la nation serait incapable de se livrer à une dépense aussi forte, chacun devrait se contenter de trois fois moins de vêtements, de linge ou de chaussures qu'il n'en consomme aujourd'hui.

Du moins parmi les classes populaires et dans la petite bourgeoisie dont le luxe relatif date d'hier ; car pour les riches, l'élégance n'a pas sensiblement augmenté. En fait de costume masculin elle a même diminué ; l'uniformité démocratique de la

mise à décharge les seigneurs du XX[e] siècle d'une somptuosité jadis obligatoire. Tout ce qu'un « plurimillionnaire » d'à présent peut mettre de plus cossu sur sa tête, consiste en un chapeau de soie de 25 francs. Au moyen âge un « chapeau de bièvre », brodé d'or ou de satin, valait une centaine de francs de notre monnaie, et ce n'était pas le plus onéreux de son espèce : un couvre-chef garni de perles montait sous Philippe le Bel à plus de 400 francs de nos jours.

Plus tard, quand le chapeau de castor se vendait 80 francs, comme sous Louis XIII, ou même 40 francs, ainsi qu'à la fin de la monarchie, et que les chapeaux communs, en vigogne, allaient de 20 à 30 francs, le peuple portait des bonnets de coton ou de laine, unis ou bigarrés, plats ou pointus, mais toujours de petits prix : 1 fr. 60 à 3 francs. Le chapeau faisait partie de certaines livrées ; pour les laquais ou les valets de ville, les bourreaux ou les croque-morts, ils valaient de 10 à 25 francs suivant le galon dont ils étaient ornés. Le chapeau commença à se répandre lorsque l'industrie, pour quelques francs, put en établir de durables : les « bonnetiers », l'un des six anciens corps d'état de Paris, — dont le nom allait devenir un contresens, puisqu'ils se mirent à vendre des bas, — durent se consacrer aux extrémités inférieures de la généralité des citoyens, dont la tête leur échappait. Mais le chapeau était, en 1793, encore assez aristocratique, puisque le bonnet jacobin put

être présenté au prolétaire comme le symbole de l'égalité.

Dans la toilette féminine, le bonnet s'est montré plus opiniâtre, mais il est manifestement vaincu. « Jeter son bonnet par-dessus les moulins, » ou « avoir la tête près du bonnet, » sont des métaphores archaïques que nos petits-neveux ne comprendront plus sans commentaires. Bonnets enrubannés des douairières, que prenaient les dames décidément mûres, le jour où elles arboraient la vieillesse, le renoncement aux prétentions et aux conquêtes ; bonnets tuyautés des ouvrières et des servantes, emblème si palpable de vertu, que la bonne « portant chapeau » n'avait guère chance de se placer dans les ménages bourgeois, qui flairaient sourcilleusement chez elle l'inconduite ; tous ces bonnets ont disparu des villes et la fille des champs délaisse à son tour sa fanchon d'indienne ou son hennin féodal pour le chapeau à fleurs de 3 fr. 50.

Ce n'est pas que nos contemporaines se soient résignées au niveau économique sous lequel se complaît le sexe fort ; celles qui se piquent de « braverie », comme disaient nos grand'mères, se dérobent tant qu'elles peuvent à l'uniforme de ce siècle désempanaché et, faute de se tirer du commun par la forme de leurs chapeaux, elles s'en distinguent au moins par le prix de leur modiste. Mais elles n'arrivent pas à payer beaucoup plus de 150 francs les capotes signées des meilleurs

noms; tandis qu'en 1340 un chapeau de velours fin était vendu 230 francs et qu'une grande dame d'alors déboursait 2000 francs de notre monnaie pour un chaperon brodé d'oiseaux et d'armoiries. La femme du menu peuple, à moins de se contenter d'un réseau de lin de 60 centimes, payait en ce temps-là son chapeau de paille 2 fr. 40 et son bonnet de toile environ 4 francs.

« Feutre » et « paille » servent encore, dans l'industrie, à désigner les diverses familles de couvre-chefs ; mais les matières premières dont ils se composent, sans parler de leur mise en œuvre, ont singulièrement varié : beaucoup de chapeaux de feutre sont en laine, beaucoup de chapeaux de paille sont en bois.

A mesure que le castor, trop rudement pourchassé dans les Montagnes Rocheuses, devenait rare et enchérissait sur les marchés d'Europe, on le mélangea à d'autres poils moins précieux, — d'où, le demi-castor — ; puis on se contenta de le poser « en dorure », sur les anciens feutres à haute forme d'un gris rosâtre, à raison de 30 grammes par chapeau. Depuis que le poil de castor vaut 180 francs le kilo, son usage est presque nul. Le rat musqué aux reflets d'argent, importé de Buenos-Ayres, et le rat gondin, sorte de loutre terrestre, que les États-Unis vendent 45 francs la livre, sont trop coûteux aussi pour être pratiquemment utilisés.

L'Allemagne nous envoie, avec ses propres

lièvres, ceux d'Autriche, des Balkans et d'Asie, qu'elle centralise dans ses foires. L'Angleterre expédie les « garennes » d'Écosse et d'Australie ; mais c'est surtout avec la dépouille de nos lapins nationaux que les manufactures françaises confectionnent le « melon » pour les chapeliers et la « cloche » pour les modistes. Sur 80 millions de peaux de lapin ou de lièvre, annuellement rasées dans notre pays, 70 millions environ viennent des simples clapiers indigènes. Le lièvre a la spécialité de fournir les sortes à longs poils ; le garenne est recommandé pour les qualités mates ; mais, suivant la préparation et le foulage qu'il leur fait subir, le fabricant obtient avec les humbles lapins de chou, tantôt le feutre « poncé » ou « taupé », imitation de velours, tantôt le « posé » ou le « flamand » qui joue la loutre.

Pour qui s'intéresse au détail et aux dessous des choses, je dirai que notre chapeau rond ordinaire absorbe à peu près 100 grammes de poil, dont le prix est d'environ 1 fr. 60. Il représente ainsi la tonture de deux lapins domestiques ; il en faut quatre lorsqu'on emploie le garenne, parce que l'animal, à l'état sauvage, a le poil moitié moins abondant.

Des humbles mains du « chineur », qui s'approvisionne chez les ménagères, les gargotiers ou simplement dans les boîtes d'ordures, les peaux de lapins arrivent, par l'intermédiaire de marchands petits et gros, à l'usine du préparateur. Elles y subissent l'opération préliminaire de l' « éjarrage »,

en passant sous une lame de couteau qui les purge de toute la bourre folle ou duvet ; on les « secrète », pour favoriser le feutrage, en les plongeant dans une eau additionnée de mercure et d'acide nitrique ; enfin on les rase. Ce travail naguère fait à la main, puis au moyen de la roue, qu'un homme actionnait en marchant comme l'écureuil dans sa cage, est maintenant exécuté par une machine d'invention américaine. La plupart des mécanismes dont se sert la chapellerie actuelle ont été imaginés aux États-Unis.

Les tondeuses font 3 000 tours à la minute ; chacune, desservie par un ouvrier, découpe par jour 1 100 peaux, dont le cuir déchiqueté, comme une poignée de crin ou de ficelle, tombe à terre tandis que le poil apparait proprement rangé sur un plateau. Le premier se transformera en colle de peau ; le second, vendu par bottes d'à peu près 40 toisons, est destiné à couvrir nos têtes. A l'Exposition universelle de 1867, le public s'arrètait émerveillé devant un appareil, où des lapins, introduits vivants d'un côté, ressortaient de l'autre à l'état de chapeau. On abusait un peu de la crédulité des visiteurs. Le chapeau, ainsi obtenu, ne provenait pas du lapin qui semblait destiné à le fournir, mais d'un de ses frères ; c'est-à-dire de poil préparé et mis en place à l'avance pour une manifestation ostensible. La métamorphose complète aurait exigé beaucoup trop de temps, par les soins préalables qu'elle comporte.

Tout le poil recueilli sur le corps d'une même bête n'a pas, au reste, la même valeur : avant d'être livré au commerce il est soumis à un triage délicat. La pelure du lièvre, par exemple, est de trois nuances distinctes : d'un jaune gris à la pointe, noire au milieu et blanche contre la chair; celle-ci, dite « émouchée », se paie le double de la précédente. Dans la peau de lapin le dos fournit une marchandise appréciée cinq fois plus cher que le ventre; pour le castor, c'était exactement le contraire.

Convertir en un tissu compact et solide ces poils, qu'aucun lien n'unit plus entre eux bien que, serrés côte à côte, ils offrent encore l'apparence d'une brosse très douce, est ce qu'on nomme le « feutrage. » On commence par les secouer, les souffler » en terme technique, pour les épurer entièrement. Puis vient l' « arçonnage » : l'ouvrier promenait, sur les brins alors brouillés et agglomérés en légers flocons, une corde à violon dont la vibration les crépait, les fouettait comme une crème, les étalait enfin en nappe régulière. Le duvet commence déjà à s'entrelacer et à prendre corps. Le « bastissage » lui donne une forme conique, celle d'une cloche où d'un filtre à liqueur de grande dimension. Le « marchage » et le « couchage » complètent la besogne, en pliant, serrant et aplatissant ces cornets, en réglant leurs dimensions sur celle d'un patron de papier.

Après un « mouillage » indispensable pour lui

donner de la consistance, l'étoffe est portée à la « foule ». Plongés en de vastes baquets de fonte, dont l'eau, maintenue à la température invariable de 100 degrés, contient une dose légère d'acide sulfurique, les prestigieux bonnets pointus de tout à l'heure, faits, semblait-il, pour des pierrots géants, s'étriquent et se rétrécissent à vue d'œil, pendant qu'ils sont brassés, tordus, roulés et tripotés en tous sens. Ils se réduisent enfin au quart de leur développement primitif ; tandis que leur substance gagne en épaisseur et en force ce qu'elle perd en étendue. Au sortir de ce bain où souvent elle reçoit par la teinture sa couleur définitive, la « cloche » est amenée au point où les fabricants de « formes » féminines en prennent livraison.

Le rôle du manufacturier est achevé, celui de l'artiste commence. En effet, s'il subsiste encore dans les faubourgs, quelques ateliers presque familiaux, rappelant, par leurs procédés manuels, l'ancienne organisation du métier, le temps où chaque ouvrier confectionnait lui-même ses chapeaux du commencement à la fin, — il n'en produisait en moyenne que deux par jour, — l'ensemble de la main-d'œuvre est devenu presque partout purement mécanique. Depuis « la souffleuse » et la « bastisseuse à injecteur », jusqu'à la « fouleuse » à marteaux ou à rouleaux, la transmutation du poil en feutre se fait automatiquement, y compris le « dressage » des chapeaux d'hommes sur des modèles de bois, qu'épouse la « cloche » humide

encore au sortir de la foule ; tout jusqu'à l' « apprêt » où passent les coiffes masculines que l'on veut rigides et jusqu'au ponçage à la pierre et au papier d'émeri. Cette extension du machinisme a réduit peu à peu le prix de façon du chapeau, au huitième de ce qu'il coûtait naguère. Il est descendu de 4 francs à 1 fr. 50 et enfin à 0 fr. 60.

Ceci ne suffirait pas à expliquer comment le chapeau mou ordinaire arrive à pouvoir se vendre *un franc* seulement au commerce d'exportation, si l'on ne savait qu'une invention moderne a remplacé le « feutre », — c'est-à-dire le poil de lapin — par la toison des agneaux, ou même par les déchets du peignage des laines. Ces derniers, bien qu'ils nous viennent de loin, — la France ne produit pas de laine assez fine pour cet emploi et tire ses approvisionnements d'Australie, du Cap ou de la République Argentine, — ne reviennent pas, tout préparés, à plus de 2 fr. 50 le kilo. Il en faut 100 à 130 grammes pour faire un chapeau, dont la matière ne représente guère, par conséquent, plus de 0 fr. 30.

C'est, jusqu'ici, le dernier mot du bon marché, et le vendeur de ces chapeaux de laine à un franc, — les chapeaux de feutre les plus communs ne vont pas au-dessous de 2 fr. 65, — ne parvient à en retirer un bénéfice que par l'énormité de sa production. Nous avons, en France, des usines qui livrent quotidiennement 1 000 chapeaux ; il en existe une à Bruxelles qui fabrique 2 000 chapeaux,

et la plus importante du globe, à Buenos-Ayres, atteint 5 000 par jour.

Dans ces vastes établissements la laine n'est pas seulement « ouverte », cardée, bâtie en cône comme le feutre et dressée ; le cambrage, le tournurage des bords, l'appropriage au fer qui donne le brillant final, tout cela se fait à la vapeur, au moyen d'appareils perfectionnés sans cesse par les industriels des deux hémisphères, sous le coup de fouet d'une concurrence acharnée. Tel est l'article de grosse consommation, variant à peine, un peu plus haut, un peu plus bas, un peu plus plat, un peu plus rond, mais uniforme chaque année, et tiré à des centaines de millions d'exemplaires pour les têtes quelconques de la plèbe masculine.

Pour les femmes au contraire, le prix du feutre n'a guère d'importance ; brute, la plus chère des « cloches » ne dépasse pas 4 francs, tandis qu'elle vaudra 150 francs peut-être au sortir de chez la modiste en renom. Une différence analogue existe, entre les deux sexes, pour ces coiffures d'été que l'on continue à qualifier « chapeaux de paille », bien que la tige des diverses céréales n'y ait le plus souvent aucune part. Ici pourtant la matière même peut atteindre, par le travail dont elle est l'objet, un chiffre très élevé. Telle est en ce genre la classique « paille d'Italie. » La plus fine provient des « pointes » du seigle, récolté avant sa maturité, dans quelques districts de Toscane. Les « pointes, » en langage de métier, ce sont les sommités de

chaque tube, une longueur d'environ 25 centimètres auprès de l'épi. Le reste porte le nom de « pédale » s'emploie fendu, est moins ferme et a moins de valeur.

Avec ces « pointes » de Florence les paysannes du cru confectionnent les capelines ou « cornets » d'Italie, sortes de sacs pointus, si souples et si moelleux au toucher qu'on dirait une étoffe. Les plus beaux peuvent valoir jusqu'à 200 et 300 francs : chaque tresse est faite de 13 bouts de paille et le cornet se compose de 220 rangées de tresses « remmaillées » ensemble. La paille devant rester humide, pour ne point casser, l'ouvrage s'exécute dans des caves ; aussi demande-t-il de longs mois, parce qu'une ouvrière, sous peine de perdre ses yeux, ne peut s'y adonner plus de quatre heures par jour. De pareils chefs-d'œuvre ont du reste été très rares de tout temps, et Paris tout entier n'en possède pas plus de quelques douzaines.

Mais l'Italie du Nord et la Suisse nous fournissent, à des conditions assez modestes, des tresses issues de la « pédale » du froment. Achetées par les négociants parisiens, elles sont envoyées dans l'est et le midi de la France, où nos villageoises trouvent leur gagne-pain de l'hiver à les coudre et à les façonner en chapeaux. Quant aux pailles d'origine française, elles sont trop grossières pour cet usage : l'Isère et le Tarn-et-Garonne cultivent exceptionnellement quelques graminées destinées aux sortes les plus communes ; tandis qu'il nous

vient de la tresse estimée d'Allemagne ou d'Angleterre. Est-ce prédisposition de certains sols? Seule, par exemple, la province de Liège est capable de fournir la « corde », ou paille à picot, supérieure par l'éclat à celle même de Florence. Tout un coin de Belgique vit de cette industrie; l'enfant y commence à tresser dès le jeune âge, plus tard il apprend à coudre et, ouvrier adulte, vient tous les ans, en décembre, à Paris, repasser et « bloquer » des chapeaux sur les moules jusqu'en juin, où il retourne travailler à la terre dans son pays.

La lutte est ouverte, d'ailleurs, pour cette marchandise comme pour toutes autres, entre les produits du monde entier : ainsi les « paillassons » anglais, un moment en faveur, ont été « tués » par les tresses de Chine et du Japon; ainsi encore la paille, dans son ensemble, a peine à se défendre contre les copeaux de bois, les feuillages, les fibres d'arbustes ou de légumes, dont l'ingéniosité contemporaine tire sans cesse de nouveaux éléments de chapeaux. Vers 1840 naissait à Strasbourg et dans la Lorraine allemande le chapeau de latania ou palmier « yarey », dont la matière première venait de Cuba. Plus tard apparut le « panama », originaire de la république de l'Équateur, où il était fabriqué avec la feuille du bombo-naxa.

Léger, d'un porter agréable et d'une apparence bien plus belle qu'aucun de ses similaires de l'époque, il agrafa la vogue aussitôt. Ce premier contact de la bourgeoisie française avec le nom de l'isthme

qui devait plus tard lui coûter si cher, fut d'ailleurs de peu de durée.

Chacun a son panama,
Moi j'ai beaucoup d'peine à m'a-
coutumer au panama,

chantait un personnage comique dans un vaudeville de 1852. Le panama a reparu, comme chapeau, et a joué son rôle dans des scènes politiques toutes récentes et moins gaies. Mais ce n'était plus le vrai panama : le couvre-chef « nationaliste » qui lui empruntait ce nom provenait en général du bois de nos peupliers indigènes. De même les fibres découpées des saules que l'on cultive à Carpi, près de Modène, portent, on ne sait pourquoi, le nom de « paille de riz. »

La moitié des « chapeaux de paille » d'aujourd'hui sont des chapeaux de bois ou de sparte : le jonc commun de la Chine a fourni ces rustiques « yokos, » qui rentraient plutôt dans l'article vannerie. Mais leur aspect fruste de paniers fut justement ce qui séduisit les femmes, jusqu'au moment où les magasins de nouveautés en ayant inondé la place, lorsqu'on les vit affichés à 0 fr. 25, ils devinrent universellement odieux. Le chapeau dit « rotin », originaire de Java, où d'ailleurs il se fabrique avec l'épiderme du *bambou*, eut peu après le même sort : depuis longtemps connu, son prix élevé l'empêchait de se répandre; les marchands étant parvenus à l'offrir à meilleur marché, il fit fureur; mais sitôt que chacun s'aperçut qu'il

cessait d'être rare, il tomba dans le dernier mépris.

Heureux l'inventeur d'une nouvelle tresse, s'il réussit à tenir secrète, pendant quelques années. la nature du végétal qu'il a su lancer! Le premier qui, vers 1890, reconnut dans un melon de la Réunion, appelé « chouchou, » que les naturels du pays excellent à décortiquer, la propriété de fournir des fibres souples, lustrées et légères. baptisa ce produit du nom de « yedda », pour dérouter les investigations de ses confrères, et, grâce au monopole dont il jouissait, vendit 125 francs le kilo les tiges découpées de ce légume qui vaut maintenant 20 francs, depuis que la source en est connue. Il en fut de même du « yowa », que l'on fit passer pour venir des Indes, mais qui s'exportait réellement d'Haïti.

L'inédit de la matière ou la bizarrerie du dessin, — tel celui des coiffes de paille qui copiaient exactement des sièges de chaises, — ne constituent pas seuls le luxe de cette industrie ; il se fait en Argovie des broderies de paille, imitant la dentelle, ouvrages riches et chers ; en Bohême, on mélange à la paille des lames de soie naturelle ou artificielle, du bois, du crin de cheval. Les modèles de gaufrages, godrons, reliefs et passementeries de paille, remplissent des albums entiers chez les négociants de gros. Chez la modiste, les nattes, déjà teintes en diverses nuances ou enduites de produits chimiques, sont mariées à des gazes multicolores et traitées de cent façons.

II

Les « formes » et les modistes

Le fabricant de carcasses. — Les « coiffes ». — « Demi-ferme » et « souple-souple ». — Comment s'inventent les formes. — Entre bond et volée. — Les chapeaux depuis 400 ans. — Une collection de gravures de modes. — Cornettes, tricornes, mitres, bousingots, turbans, casquettes, bandaux, bavolets et toques. — « Mouvement de bords » et « chiffonné d'étoffes ». — Le conseil d'automne chez la grande modiste. — Histoire de Caroline Reboux. — L'atelier des modistes. — Garnisseuses et « grandes premières ». — Détail d'un chapeau à 2 fr. 75. — Les clientes. — Une note de 74 000 francs de chapeaux. — Modistes de province.

La « forme » est le domaine d'un intermédiaire spécial : le fabricant de carcasses, chez qui les feutres entrent en « cloches », les pailles en tresses ou en cornets et la sparterie en pièces, pour s'y modeler au goût du jour, et en ressortir sous des apparences qui rappellent vaguement, tantôt le bourrelet d'un bébé ou le sombrero d'un planteur, tantôt les antiques aumusses des chanoines ou les « bourguignotes » ogivales, empruntées aux gens de guerre du xve siècle. Les feutres sont d'abord « apprêtés », c'est-à-dire trempés dans la gomme adragante, ou dans celle des cerisiers de la forêt

Noire, qui les pénètre et leur donne du corps. Séchés à l'étuve, puis rafraîchis et assouplis par un passage à la vapeur, ils sont enfin appliqués, — dressés — sur des moules de bois, dont ils prennent le galbe et la structure. Un travail à la brosse, à l'éponge et au fer chaud leur communique le brillant définitif.

Les types trop contournés ou renversés pour se laisser « bloquer » d'une seule pièce sont façonnés en deux morceaux, fond et bords, que l'on assemble ensuite par la couture. Les simples coiffes de tulle, avant d'être corsetées de laiton, subissent une préparation analogue sur des gabarits de cuivre brûlants. Quand à la sparterie, employée à faire les « passes », partie comprise entre la calotte et les rebords, c'est un léger tissu de bois, longtemps importé de Russie et d'Autriche, fabriqué à Paris maintenant, à qui l'amidon confère une rigidité variable depuis le « demi-ferme » jusqu'au « souple-souple ».

Les menues fournitures sont ici de peu de valeur : une carcasse de tulle de coton coûte 0 fr. 50 et se confectionne en vingt minutes ; mais les moules coûtent 20 francs en bois et 65 francs en cuivre. C'est la grosse dépense des industriels de cette catégorie ; c'est aussi la raison d'être de leur bénéfice et le secret de leur succès. L'une des maisons notables de la capitale, qui livre aux modistes 50 000 chapeaux par an, établit chaque année environ 600 formes différentes en bois, dont la plupart ne

servent à tirer qu'un très petit nombre d'exemplaires. Quelques-unes seulement réussissent, et doivent compenser tous les débours. Dans la ferveur de la nouveauté, durant les premières semaines qui suivent leur apparition, celles-là se vendent jusqu'à 25 francs, six fois le prix de la matière.

C'est un métier que l'invention renouvelle sans cesse, où les idées se happent, comme on disait jadis, « entre bond et volée ». Le hasard y joue son rôle : l'un des plus achalandés aujourd'hui dans cette branche de négoce me contait que son père, apprenti chapelier en 1848, désireux d'offrir à une grisette qui accueillait ses hommages, un de ces petits cadeaux qui entretiennent... l'affection, s'avisa, faute d'argent disponible, de lui fabriquer une capeline, en collant sur du carton la peluche de soie dépiautée d'un vieux chapeau d'homme. Le résultat fut jugé admirable ; le jeune ouvrier recommença et perfectionna son type, pouvant à peine suffire aux commandes. De là l'idée lui vint de faire d'autres chapeaux en étoffes de fantaisie : il créa des ateliers, étendit sa clientèle, et mourut à la tête d'un des premiers comptoirs de la place.

Les dames ont, depuis trois ou quatre cents ans, surmonté leur chef de tant d'appendices qu'elles ont nommé « chapeaux », ou qui ont passé pour tels, qu'il semble difficile de découvrir, sur ce terrain, du neuf qui ne soit pas un peu vieux. Aussi est-ce

du passé que la plupart des inventeurs actuels tirent leurs inspirations : la maison Liez possède une collection de livres et de gravures de modes, du XVIe siècle jusqu'à nos jours, supérieure dit-on, au point de vue de la variété, à celle même de la Bibliothèque nationale. Elle a figuré à l'Exposition dernière, et les amateurs l'estiment à un prix énorme. Il y a de tout dans cette galerie, qui commence par le minois folâtre d'une reine de la main gauche, en 1470, et se termine par la silhouette pensive d'un « trottin » de 1902.

Que d'imagination, juste ciel ! et combien les hommes ont de génie pour avoir su accommoder tour à tour, au visage féminin, des encadrements si variés et si contraires ; de ces coiffures sphériques, carrées ou pointues, tantôt élancées et sveltes, tantôt aplaties et écrasées, les unes ressemblent à des cornettes de religieuses ou à des tricornes de mousquetaires, les autres à des mitres d'évêques ou à des bousingots de marins. Il en est qui copient le turban des bédouins ou le « corno » des doges de Venise ; il en est qui rappellent le bandeau des reines ou la casquette d'automobile, flanquée depuis peu des ailes de Mercure. Des « tromblons » à panaches ont été délaissés pour des « calèches » à bavolets, et parfois les têtes sont passées brusquement d'un attirail formidable qui les enclavait jusqu'au cou à des toques qui couronnaient à peine le sommet du crâne.

On ne sait quoi admirer davantage, de la plasti-

cité des faces humaines qui, si bizarrement enchâssées et embordurées, continuent de plaire, ou de l'incohérence des goûts qui attachent successivement les agréments et la bienséance à des choses tout opposées. Car les parures mises aujourd'hui au rang des choses passées et qui ne sont plus ont, chacune en sa nouveauté, embelli celles qui les portèrent.

Au fait, n'est-ce pas naïveté de s'étonner des révolutions de la mode dans le costume, lorsque la mode change sans cesse, au long des siècles, dans le parler et dans le style, dans le gouvernement et dans la cuisine, dans les parfums et dans les dévotions, dans l'ameublement et dans les idées, dans les divertissements et dans les études, dans les relations des sexes et dans les rapports de famille, dans les arts et dans la façon de vivre, dans la morale même et par exemple dans ce qu'on appelle « l'honneur », enfin dans tout ce qui nous intéresse, dans tout ou presque tout ce que nous disons, pensons, aimons, louons ou méprisons ?

La mode ayant donc beaucoup changé dans les chapeaux, c'est, semble-t-il, une tentative très supérieure aux forces d'un simple fabricant que celle de découvrir un « mouvement de bord », un « chiffonné d'étoffe, une « pose de plumes ou de fleurs », une courbure enfin, un pli ou une disposition quelconque, que nul avant lui n'ait imaginé. Il en rêve pourtant et va par la ville, l'œil ouvert, là où le monde se réunit. Il hante les musées,

interroge les provinces et l'étranger, recherche les accoutrements populaires et cueille ses modèles « à la pipée ». Les théâtres lui sont aussi de grand secours ; les actrices qu'il coiffe lancent ses créations : un chapeau porté par l'héroïne d'une pièce à succès donnera le style à toute une saison.

La grande modiste, qui achète feutres ou pailles ainsi façonnés, les modifie encore. Souvent elle en ordonne d'avance le dessin à sa guise, ou l'exécute elle-même en collaboration avec ses « premières ». On tient conseil en septembre ; chacun arrive dans le bureau de la patronne avec son sac plein de projets en papier ou en mousseline ; chacun s'efforce de sculpter ses idées en tulle ou en sparterie. Le résultat obtenu est successivement essayé sur vingt-cinq têtes de la maison, pour en mieux apprécier la perspective dans tous les sens et en corriger les défauts. L'ouvrière qui veut arriver se laboure la cervelle sans relâche ; son imagination, pour être fertile, doit demeurer perpétuellement en éveil. Celle dont ses compagnes disent plaisamment « qu'elle n'attrapera pas de méningite » n'a aucune chance de parvenir. Or « la mode » réserve à ses élues des situations très lucratives.

Je ne parle pas des privilégiées qui fondent et dirigent les maisons célèbres, dont le nom fait autorité dans les boudoirs comme celui des classiques dans les écoles. Celles-là sont « nées dans une peau de bonheur », suivant l'expression de la

légende scandinave pour les enfants à qui tout doit réussir dans la vie : Ode, Alexandrine ou Hofèle sous l'Empire ; aujourd'hui Virot, Reboux ou Esther Meyer. Leurs signatures, au fond des chapeaux, suffisent à en doubler la valeur ; elles atteignent ou dépassent le million comme chiffre d'affaires et réalisent une moyenne de 400 000 francs de profit net. Ces gains distribués à des actionnaires, lorsque la raison sociale ne représente plus qu'une société de commerce quelconque, sont, chez une des grandes « faiseuses » du jour, exactement partagés entre la maîtresse et ses ouvrières. Cette moitié des bénéfices y est répartie entre 70 personnes à peu près, dont quelques-unes ont touché de ce chef, l'an dernier, jusqu'à 16 000 et 20 000 francs de gratification.

La patronne à qui ce procédé généreux mérite une mention spéciale, Mme Caroline Reboux, était la quatrième enfant d'un homme de lettres marié à une fille noble et pauvre ; il laissa les siens, en mourant, dans un état voisin de la misère. Placée à 18 ans, comme sous-maîtresse, dans un pensionnat de Fontainebleau où elle s'ennuyait ferme et ne touchait nul appointement, elle revient à Paris, en quête d'un emploi meilleur, et reçoit l'hospitalité d'une amie qui logeait dans le haut de Montmartre, au troisième étage,

La « dame du dessous », qui faisait des chapeaux la fit entrer, après lui avoir vaguement enseigné son état, dans une maison d'exportation où elle

était surtout employée aux réassortiments et aux courses, avec la nourriture pour tout salaire. Admise ensuite, comme garnisseuse à 100 francs par mois, chez une véritable modiste, son goût personnel commençait à se développer, lorsque, après son mariage, elle résolut de travailler chez elle à façon : on la payait 3 francs par chapeau et elle en confectionnait six par jour.

Cependant, sur le conseil d'un marchand de soieries et d'un fabricant de tresses de paille qui lui offraient du crédit, elle osa s'établir à son compte : petite boutique au fond de la cour, rue de Richelieu, au loyer annuel de 700 francs, où, faute de bonne, la nouvelle « marchande de modes » frottait elle-même son parquet et repassait ses rideaux. La clientèle «bourgeoise » était lente à venir ; souvent il fallait vendre, le cœur serré, ses modèles inédits, troussés si gentiment et sur qui l'on fondait tant d'espérances, à des confrères de province auxquels, seuls, en reviendrait l'honneur.

Peu à peu le nom se répétait pourtant. — « Connaissez-vous, ma chère, cette petite Reboux ! » — De l'une à l'autre l'adresse se colportait ; chaque jour amenait de nouveaux visages. Entre temps la modiste avait monté ses prix et s'installait dans un local plus vaste. Elle y fut vite débordée et déménagea encore. La renommée était venue, éclatante, irrésistible, se propageant, comme le feu dans la paille, dans les mémoires passionnément badaudes des mondaines qui sacrent la réputation.

Les étapes successives parcourues, dans son ascension vers le succès, par la personne philanthrope dont je viens de conter l'histoire, résument la diversité de besogne et de situation des modistes d'aujourd'hui.

Autour des longues tables de l'atelier, où les grands manchons verts concentrent la lumière des lampes électriques, sont assises coude à coude, ici les « petites mains » à 50 francs par mois et les premières apprêteuses, là les garnisseuses ordinaires et les « créatrices » du rang supérieur, à 500 francs de gages mensuels. Sous les doigts de celles-ci, les informes choses de tulle ou de carton, qui ressemblaient tout à l'heure à des sacs d'étoffe ou à des moules de pâtisserie, à des tambours de basque ou à des boîtes à bonbons ayant reçu des coups de poing, prennent doucement, tout doucement, l'aspect de chapeau.

Tandis que de leurs mains sortent des objets gracieux, ces jeunes et fraîches créatures travaillent en riant, et leur gai babil forme une musique agréable. Elles paraissent s'amuser de leur ouvrage; elles l'aiment en tout cas et sont fières quand elles voient « leurs » chapeaux passer, dans la rue, sur des fronts qui en soient dignes. A l'atelier, la majorité des ouvrières sont des épouses ou des vierges sages. Les vierges folles dominent parmi les demoiselles des salons de vente, dont le principal mérite est d'essayer les modèles en les faisant valoir sur des forêts de cheveux; car un chapeau sur le cham-

pignon « n'existe pas », il ne commence « d'être » que sur une tête.

Il faut fixer le choix des clientes, tandis qu'affairées elles vont d'un coin à l'autre, parmi ces longues tiges de bois où se balancent les coiffures fleuries, — parterre à la française planté de rosiers greffés, — et tandis qu'anxieuses, elles restent devant la glace, les traits crispés par le doute, se souriant à elles-mêmes avec angoisse parce qu'elles ne sont pas tout à fait sûres d'être, avec ces oiseaux, ou ces fleurs, ou ces rubans, aussi jolies qu'elles peuvent être jolies. Les maîtresses vendeuses apprécient d'un coup d'œil l'esthétique de chaque physionomie : elles savent, par des cadres harmonieux, raccourcir les longs nez et rabattre les nez retroussés. On ne les écoute pas toujours : l'étrangère, entichée d'un « Montespan » volcanique qui ne lui va nullement, prétend, malgré tout, qu'il lui aille ; la bourgeoise placide qui demande « le chapeau de Mlle X..., » flambante divette du boulevard, serait furieuse qu'on lui déconseillât trop d'en faire emplette, comme ne convenant pas à son genre de beauté.

Il est dans la « Mode » beaucoup de déclassées qui, réduites au travail manuel, ont choisi cette profession pour son côté artistique. Le goût y est la qualité nécessaire ; ce qui donne au personnel un caractère plus relevé, plus délicat, que celui de la couture. Cela le rend aussi plus coquet ; la modiste s'attife avec un rien : d'un journal plié en

deux elle se faisait une « tournure ». En un quart d'heure, tout un atelier d'ouvrières se transforma, un soir, par manière de jeu, en un salon de femmes décolletées.

L'air familial d'un calme atmosphère, les visages sûrs du lendemain, que l'on rencontre en certaines maisons, et qui contrastent si fort avec les descriptions pessimistes de sociologues éminents, ne sont pas, — il faut le dire, — le partage de toute la corporation. Il y a toujours des quartiers réservés à certaines branches de commerce : une centaine de boutiques formaient, dans le Palais-Royal de la Restauration, les galeries de bois appelées « le camp des Tartares, » très improprement, puisqu'il ne s'y trouvait guère que des modistes. Aujourd'hui la rue de la Paix, où stationnent, le long de chaque trottoir, trois coupés de front entre 4 et 6 heures de l'après-midi, possède trente-sept modistes sur un parcours de 270 mètres.

C'est la mode du monde, du moins celle du « beau monde » de tous pays. Là sont les garnisseuses que l'on s'arrache à prix d'or, les « grandes premières » rétribuées même pendant leurs vacances. Ailleurs la situation change : une « bonne main, » qui peut gagner jusqu'à 150 francs par semaine pendant la saison, se fait 40 francs avec peine durant le chômage ; en descendant un à un les échelons du métier on arrive aux apprêteuses à 2 fr. 50 par jour. D'ailleurs, dans le commerce d'exportation, dans la fabrication de gros, qui

fournit la grande masse des coiffures féminines, la division du travail cesse ; chaque ouvrière établit seule son chapeau pour une somme qui varie de 3 francs jusqu'à 0 fr. 40. C'est là le dernier mot du bon marché : il s'applique au chapeau de deuil, en crêpe anglais, à 25 francs *la douzaine*. Une femme arrive à en faire quinze par jour ; ils se composent d'une carcasse de 0 fr. 25 et d'un mètre d'étoffe à 0 fr. 85.

Un peu au-dessus figure le chapeau de 2 fr. 75, — prix de vente, — qui ne revient pas à plus de 1 fr. 90. Car le marchand doit gagner, brut, 30 p. 100, sur lesquels il prélève ses frais généraux. La façon est à peu près la même que pour le précédent et les fournitures comportent deux mètres et demi de ruban à 0 fr. 20 le mètre, et un piquet de fleurs à 0 fr. 25. Puis on arrive au chapeau demi-bourgeois, que des industries spécialisées offrent à prix fixe ou qui sont marqués « à l'œil », à des taux variables, suivant leur aspect plus ou moins flatteur, par les magasins de nouveautés. Pour ces derniers, au reste, la lutte est difficile ; ils ont beau « sacrifier » les articles chers, leurs rayons sous ce rapport demeurent ternes et les bonnes faiseuses croient déchoir en entrant à leur service.

Avec le prix augmentent et la façon et les fournitures : celles-ci reviennent plus cher qu'on ne se le figure. Il semble qu'il entre si peu de marchandise dans un chapeau. Les grandes maisons ont

une ou plusieurs employées exclusivement préposées à la manutention et au contrôle des matières mises en œuvre par l'atelier : elles établissent, sur une fiche séparée, le détail de chaque coiffure, en inscrivant, au-dessous du chiffre invariable de 10 francs pour la façon, la valeur d'achat des étoffes, fleurs et plumes, des colifichets multiples, des riens délicieux qui en font l'ornement. En haut de ces feuilles, constituant l'état civil de l'objet, sont ménagés des blancs, où l'on porte le nom de la garnisseuse, de la vendeuse et enfin de la personne qui l'achète.

Au bas figure le total des débours..., que l'on double pour déterminer le prix de vente. Le bénéfice est donc de 60 francs sur un chapeau de 120 francs. Est-ce trop payer l'inspiration et le génie se peut-il marchander ? Le fait est qu'il se marchande souvent et que souvent il se livre gratis. Une cliente gentille, mais peu aisée, demande-t-elle un rabais ? La maison, sur sa belle mine, n'hésite pas à le consentir ; il y a beaucoup de sentiment dans la mode et la réclame y est toujours utile. C'est ainsi que les actrices paient un prix de faveur ou que l'on propose même à quelques-unes de leur fournir pour rien leurs chapeaux « de ville », à la condition de leur faire aussi les chapeaux de théâtre, qui constituent la meilleure des publicités.

Parmi les élégantes enragées, parmi les demimondaines richement pourvues, qui commandent

chaque année pour 5 000 et 6 000 francs, — un procès récent, plaidé devant le tribunal de la Seine, mit aux prises avec sa modiste, pour un solde de facture assez bénin, une dame qui avait en cinq ans, fait emplette de 74 000 francs de chapeaux, — il se trouve d'assez nombreuses défaillances à passer aux profits et pertes... ou à peu près. Une maison connue, désespérant d'obtenir de l'épouse, attrayante mais insolvable, d'un député de l'Ouest, paiement d'une note de 12 000 francs, fit opposition sur l'indemnité parlementaire du mari, non moins dénué de ressources que sa femme, et finit par obtenir un jugement qui lui alloue, jusqu'à réglement définitif, la somme de 50 francs par mois.

Les accidents de ce genre sont moins fréquents dans le commerce de gros ; mais il y faut compter avec les voyages et les avaries qui fanent les chapeaux : les modistes de province, pour ne se point charger de marchandises, demandent à Paris, de droite et de gauche, de nombreux « choix à condition » au moment des fêtes, quittes à renvoyer plus tard ce qu'elles n'ont pas écoulé.

III

Plumes et fleurs.

Les oiseaux. — Paradis et couroucous ; « multifils » et « gorges d'acier » à 150 francs. — Les imitations ; vraies et fausses « aigrettes ». — Les races disparues ; l' « argus ». — Plumages factices et imaginaires. — Ailes de pie, gouachées à la main. — Espèces exotiques ou communes. — La « fantaisie ». — Les plumes d'autruche dans le passé. — Autruches de Syrie, d'Egypte et du Yemen. — La disette de plumes au milieu du XIX[e] siècle. — Elevage de l'autruche domestique au Cap. — Les plumes « à doublures ». — Les « couteaux ». — Le blanchiment et la teinture des plumes. — Les fleurs artificielles d'autrefois. — Les « chapeaux de roses ». — Tiges de caoutchouc ; moelle d'arabia. — La chair vivante des corps de fleurs. — Fabrication des feuillages. — Presses à découper et moules à ondulations. — Les quatre spécialités du fleuriste. — Division du travail. — Roses à 10 francs et à 0 fr. 25. — Les chapeaux de soie, pour hommes.

L'agrément le plus coûteux que comportent les chapeaux de nos contemporaines, ce sont les oiseaux. Le « paradis » blanc et noir vaut 60 francs ; les « couroucous » de l'Inde, les « multifils » ou les « gorges d'acier » se paient 130 à 150 francs, et il en faut trois pour garnir une toque ordinaire. On les imite fort, il est vrai, et les copies ne diffèrent pas trop du modèle : le faubourg Saint-Denis

fabrique à merveille des petits volatiles jadis importés du Japon, et les « aigrettes », à 20 francs la pièce, lorsqu'elles proviennent réellement des oiseaux de ce nom, sont le plus souvent remplacées par d'estimables contrefaçons à 0 fr. 50.

Depuis un tiers de siècle cette industrie a subi une transformation complète : non seulement elle travaille les sortes les plus communes, tirées de nos basses-cours, de façon à simuler les plumes exotiques de n'importe quelle contrée ; non seulement elle perpétue, par d'habiles postiches, des familles ornithologiques fort en vogue bien qu'à peu près disparues, comme celle de l' « argus » ; mais elle arrive, par des mélanges compliqués, par des assemblages, découpures et recollages, à créer des types que la nature ne connaît pas, des plumages factices et imaginaires.

La recherche des idées, consistant à utiliser, combiner et déguiser de mille façons les manteaux de la gent ailée est chez nous si active : Paris est si bien, pour les idées, le premier marché du monde, comme Londres est le premier pour les matières premières, que les plumes d'autruche, dont le commerce à l'état brut est centralisé en Angleterre, passent et repassent le détroit pour se faire teindre, friser et préparer en France en vue de la vente.

Si les ailes d'alouette ou de pie, gouachées à la main afin de singer celles des papillons ; si la plume des dindes ou des canards, convenablement tra-

vestie orne aujourd'hui les chapeaux les plus soignés ; si l'on y voit figurer la dépouille du gibier le plus vulgaire, faisan ou perdrix, des oiseaux de mer ou d'eau douce les plus répandus, tels que goélands ou martins-pêcheurs, les espèces exotiques jouent néanmoins un rôle beaucoup plus grand que jadis. La liste est innombrable de celles qui sont importées chaque saison ; leur énumération ressemblerait à un catalogue d'histoire naturelle. Du condor au bengali, du colibri d'Amérique au lophophore d'Hindoustan, il est mis couramment en œuvre aujourd'hui mille plumages rares ou inconnus de nos pères, ceux de ces oiseaux aux couleurs étincelantes qui peuplent les forêts du continent africain.

Tout ce contingent, étranger ou indigène, n'est cependant, en terme de plumassier, que de la « fantaisie ». C'est ainsi que l'on dénomme tout article autre que la plume d'autruche ; et en effet celle-ci représente, à elle seule, un trafic plus important que toutes les autres ensemble. Venu d'Orient au moyen âge, ce luxe n'avait fait que croître jusqu'à la Révolution ; les panaches qui, durant la guerre de Cent ans, illustraient le heaume des chevaliers et le chanfrein ciselé de leurs chevaux, étaient passés, au temps de Marie-Antoinette, dans les cheveux des femmes de qualité.

Les plumes dont on faisait usage en Europe, au XVI[e] siècle, provenaient presque toutes des États barbaresques ; l'autruche était alors commune dans le nord de l'Afrique et du Sahara. Les indigènes de

l'intérieur la chassaient avec acharnement et vendaient sa dépouille, par l'intermédiaire des caravanes, aux navires provençaux ou génois qui touchaient sur le littoral. Au siècle suivant, comme la consommation augmentait, les habitants d'autres pays, où l'autruche vivait en troupes nombreuses, entreprirent ce commerce de plus en plus lucratif. On vit entrer dans la circulation les plumes d'« Égypte », qui venaient du haut Nil et de Nubie; celles du « Yemen », exportées de la péninsule Arabique; celles de « Syrie », originaires de la Mésopotamie et du plateau de l'Iran. Enfin, dans les dernières années du XVIIIe siècle, apparurent les « plumes du Cap » et celles du Sénégal, qu'on se procurait principalement aux environs du Cap Bojador.

Chacune de ces variétés avait ses caractères propres ; les animaux qui les fournissaient appartenaient à des familles différentes. Les plumes de Syrie passaient pour les plus belles : très longues, fines, soyeuses, d'une parfaite élégance de forme. Celles d'Égypte et de Barbarie, remarquables par leur souplesse et l'éclat de leurs couleurs, tenaient le second rang. Beaucoup moins prisées étaient les plumes du Cap, au duvet grêle et maigre ; quant à celles du Yémen, courtes, peu fournies, mal construites, on les considérait comme de mince valeur.

On n'estimait guère alors que les plumes blanches et noires ; les blanches surtout, qui se trouvent seulement sur l'oiseau mâle, dont elles ornent les ailes

et la queue. Fort rares par conséquent, celles-là se vendaient extrêmement cher. Les plumes grises, au contraire, qui garnissent les autres parties du corps chez le mâle et le corps entier de la femelle, étaient si peu appréciées que souvent les chasseurs ne se donnaient pas la peine de les recueillir. Des foires d'Alep, des comptoirs du Caire, de Tunis ou de Tanger, ces marchandises étaient dirigées, sur Vienne et Livourne. Plus tard un troisième marché s'établit à Londres pour la plume du Cap. Bien que la France ne reçut directement que les envois insignifiants du Sénégal, c'était pourtant chez elle, en dernière analyse que venaient se déverser tous les autres arrivages, parce que ses ouvriers savaient, seuls, manipuler la plume brute.

Brute ou travaillée, les négociants européens avaient commencé, vers 1830, à ne plus pouvoir l'acquérir avec la même facilité qu'autrefois. Elle se raréfiait d'année en année : les belles plumes valaient une cinquantaine de francs, on en offrait dans les corbeilles de mariage. Le renchérissement fut tel que ces produits semblaient destinés à ne trouver bientôt plus que peu d'acheteurs. Les chasses, depuis trois ou quatre siècles, avaient détruit tant d'animaux que l'autruche, redescendue d'abord du nord de l'Afrique au Soudan, émigrée ensuite au sud, y était très difficile à capturer dans les immenses plaines de la région du Cap. En Arabie et dans l'Iran, les mêmes causes avaient produit les mêmes effets. Malgré la prodigieuse fécondité

de l'animal, on pouvait craindre qu'il devînt un jour introuvable.

Nul n'ignorait que les anciens étaient parvenus à domestiquer l'autruche ; que, de nos jours, les tribus de Nubie et surtout les Boers du Transvaal et de l'Orange, au lieu de tuer les animaux qu'ils avaient forcés, les gardaient captifs dans de vastes enclos, pour les plumer à intervalles périodiques. Mais l'élevage et la production méthodique de cet oiseau étaient regardés comme une chimère. La Société française d'Acclimatation mit la question au concours de 1856, et le prix fondé par elle fut remporté, après diverses expériences, en 1862, par M. Hardy, directeur de la pépinière du gouvernement général de l'Algérie, qui avait obtenu de plusieurs couvées un nombre respectable de petits autruchons, les avait élevés et fait reproduire à leur tour.

Stimulés par l'heureuse issue de cette tentative, les colons anglais et hollandais organisèrent de grands parcs à autruches. On ne comptait dans l'Afrique du Sud que 80 de ces animaux à l'état domestique lorsqu'ils commencèrent leurs opérations en 1865. Dix ans plus tard le nombre avait passé à 22 000 et atteignait 50 000 en 1880, d'après un recensement officiel. L'exportation des plumes suivait un développement parallèle : de 1 500 kilos au début, elle s'éleva progressivement à 30 000, 60 000 et 90 000 kilos, représentant une valeur de 23 millions de francs et devenant, après les diamants et la laine, le principal trafic de la colonie.

Grâce à des appareils perfectionnés d'incubation, la réussite des couvées est toujours assurée ; à 3 ans l'autruche est parvenue à l'âge adulte, et sa période de productivité dure une quinzaine d'années. L'entretien annuel coûte environ 90 francs par tête et la tonte, représentée par 1^{kg},500 de plumes, rapporte au minimum 250 francs et a parfois dépassé 1000 francs ; l'élevage est donc très rémunérateur.

La plume ne s'arrache pas ; elle se coupe, à une petite distance de la peau, tous les huit mois au Cap et tous les dix mois en Algérie, où cette industrie est aussi en voie de développement. Le tuyau, resté sur l'animal, se flétrit alors et tombe au bout de quelques semaines, tandis que pointe une plume nouvelle.

Les prôneurs systématiques du « bon vieux temps », — il s'en trouve parmi les plumassiers comme ailleurs, — prétendent que le duvet des autruches en liberté était, comme tout ce qui pousse à l'état sauvage, plus fort que celui des oiseaux privés de maintenant ; que l'animal parqué se tourmente, se gratte, et qu'un coup de bec sur une plume lui fait perdre toute sa qualité. Les partisans du progrès remontrent au contraire que les autruches du Cap, par une nourriture appropriée et des soins intelligents, donnent de très belles plumes tandis qu'elles n'en fournissaient autrefois que de médiocres. Un détail tendrait à prouver que les types actuels ont dégénéré : on ne connaissait

naguère que les plumes « simples », c'est-à-dire *sans doublure;* tandis qu'elles sont très rares aujourd'hui, et ce qui semble « une plume » n'est autre chose que la juxtaposition de deux ou trois cousues ensemble.

Les contempteurs du passé objecteront sans doute qu'en perfectionnant la nature, par ce groupement subtil, ils utilisent des « couteaux », — c'est le nom des spécimens communs, — dont, isolément, on ne pourrait rien faire. La plume brillante, veloutée, unissant la fermeté des duvets à la souplesse de la côte, bien « coiffée » aussi, c'est-à-dire ayant de l'arrondi dans sa forme, n'est pas facile à rencontrer. Le touriste paie avec joie et rapporte précieusement dans ses bagages, de Matarieh, près du Caire, d'Algérie ou du Cap, des plumes de 40 sous qui lui ont été vendues 10 francs. Mais les professionnels savent combien peu les 250 plumes, dont se compose ordinairement le kilo, peuvent fournir d'échantillons irréprochables.

Entre le moment où elle quitte les ailes de l'oiseau et celui où elle arrive aux ateliers de la modiste, la plume de « fantaisie » ou d'autruche passe par une série de préparations : savonnées mécaniquement dans des tonneaux d'eau chaude, séchées à la vapeur, elles sont ensuite battues à la machine, après avoir été recouvertes d'une poudre d'amidon impalpable qui favorise leur épanouissement. D'autres procédés permettent de modifier presque à volonté la coloration primitive des plumes

et de réunir même sur une seule des colorations différentes.

Parmi ces inventions récentes, l'une des plus notables consiste dans le blanchiment de la dépouille, grise ou noire, de l'autruche. La chimie n'obtint un résultat parfait qu'avec de longs tâtonnements : elle se servit d'abord, pour dégrader les teintes sombres, du bichromate de potasse décomposé par l'acide sulfurique, qui donnait un ton plombé, un blanc impur ; plus tard elle usa d'hydrocarbures et spécialement d'essence de térébenthine. Elle eut enfin recours à l'eau oxygénée, qui transforme aujourd'hui en plumes d'une blancheur éclatante, prêtes à être livrées telles ou nuancées en clair, toutes celles dont on ne pouvait jadis tirer parti qu'en les trempant dans des bains de couleur foncée.

La mise en œuvre des plumes apprêtées, travail presque exclusivement féminin, comporterait, comme tout ce qui touche à la toilette, une morte-saison écrasante, si les ouvrières n'exerçaient pour la plupart les deux métiers de plumassière et de fleuriste, dont les chômages se produisent périodiquement à des époques différentes.

La fleur artificielle ressemble fort peu au produit rudimentaire qu'elle était encore il n'y a pas beaucoup d'années : papier ou percale également grossiers, qui ne rappelaient en rien la finesse et l'aspect des végétaux; tiges en fer ou en laiton ayant une rigidité de choses mortes; coloris et formes sans exactitude, évoquant à peine le sou-

venir des modèles imités, tels étaient les spécimens barbares dont se contentaient nos grand'mères, depuis le temps lointain où la mode féodale avait disparue, qui consistait à porter chaque printemps des fleurs naturelles sur la tête, des « chapeaux de roses » ou des « chapeaux de violettes de mars. »

A l'ancienne tige métallique a été substituée la tige flexible en caoutchouc, sur laquelle tremble la fleur factice, souple comme la véritable et prête comme elle à s'envoler; pour les calices, des tissus nouveaux simulent à s'y méprendre ceux des plantes elles-mêmes; le papyrus ou « moelle d'arabia » procure la sensation. grasse et froide au toucher, de la chair vivante des corolles. Des apprêts spéciaux figurent les pistils et les étamines, et reproduisent ces petits organes avec toute la délicatesse de la réalité. Aux couleurs criardes et brutales a succédé la gamme des nuances infinies de l'aniline; aux types de convention des copies scrupuleusement étudiées sur la nature. Éclat changeant, délicieuse coquetterie, exhalaison fraîche des corps de fleurs, onctueux et délicats, créés pour augmenter la séduction des corps de femmes, l'industrie est parvenne à faire boire à nos yeux l'illusion de tout cela.

Et pour des familles horticoles miraculeusements différentes, fleurs communes ou « distinguées, » fleurs apprivoisées ou sauvages, depuis les souveraines familières de nos festins et de nos fêtes, roses ou camélias, lilas ou jacinthes, jus-

qu'aux bizarres et énervantes orchidées, filles des pays brûlants et malsains.

Pour la fabrication des feuillages, on a imaginé les étoffes dont le grain change suivant qu'elles représentent telle ou telle variété botanique. Les presses qui servent à découper les feuilles et les moules d'acier gravés en creux, au moyen desquels on leur imprime les ondulations nécessaires, ont subi une transformation profonde. A Paris, la gravure de ces moules produit des chefs-d'œuvre artistiques. On ne savait jadis faire les fruits qu'en cire ou en verre : leur apparence était lourde, disgracieuse. Grâce à l'emploi de préparations chimiques on obtient maintenant des fruits « mous », si réussis que les dames peuvent, suivant les caprices de la mode, porter des cerises, des marrons, des légumes où non seulement la vue mais le toucher se trompent.

Que de substances, en apparence hétéroclites, entrent dans la confection de ces fantômes de fleurs et de fruits ! Taffetas ou peluche, florence ou gaze, nansouck ou jaconas, satin de coton, meilleur que celui de soie pure, mousseline et surtout batiste, matière première des belles qualités, baleines et gutta-percha, baudruche, colle de poisson, dextrine, verroteries travaillées à Venise, poudres « étincelle » ou diamantée, de paillon, de bronze ou de brocart, importées d'Allemagne, papier « serpente » fourni par l'Angleterre ! Le tout mis en œuvre par de nouveaux outillages, qui ont simplifié la produc-

tion et abaissé le coût des fleurs ordinaires. De sorte que la consommation, activée par la baisse du prix, a doublé dans les trente dernières années.

A Paris — c'est à Paris surtout qu'elle se pratique — la fabrication est morcelée entre des maisons distinctes, qui chacune ont spécialisé quelque détail et s'attachent à le porter au plus haut point possible de perfection. Des quatre débouchés du fleuriste : toilette féminine, églises, cimetières et plantes d'appartement, chacun est exploité par des catégories d'artisans qui excellent dans une branche et n'en sortent pas. Une dizaine au moins se partagent la toilette : les uns ne font que la fleur d'oranger pour mariée ; d'autres se confinent dans les bruyères et fougères ; de chez ceux-là viennent les fleurs communes, de chez ceux-ci les fruits, etc. Encore chaque atelier s'adonne-t-il à une flore particulière : tel ne traitera que la rose ; tel autre que la pâquerette ; tel autre que les boutons.

Le rosiériste même ne fabrique pas ses pétales, mais les achète souvent tout teints et préparés ; il établit deux ou trois types chaque année et reçoit de l'étranger des commandes de milles douzaines à la fois. L'exportation s'élève aux deux tiers de la production totale.

L'ouvrière, toujours appliquée à la même besogne acquiert une habileté de main, une virtuosité prodigieuse. Chaque mois il surgit à Paris un produit, une méthode, une amélioration nouvelle, et il se trouve qu'au bout de l'année toutes ces petites

innovations réunies ont fait faire à cette industrie beaucoup de progrès. Dans de vastes établissements l'attention se disperserait forcément sur une foule d'objets; des difficultés matérielles s'opposeraient à ce qu'on introduisît dans la main-d'œuvre les mille changements imperceptibles qu'on y apporte au jour le jour. Ce perpétuel renouvellement est impraticable par exemple dans les usines florifères d'Allemagne.

Le soin qu'exige la fleur de tout premier ordre est d'ailleurs incroyable : les nervures s'y tracent à la main, avec un fer ou une plume d'oie qui donne le ton plus clair ou plus foncé. S'agit-il de copier une grappe de lilas naturel composé d'environ 200 pétales on en prendra, pour faire la grappe artificielle, 400 que l'on collera deux par deux l'un sur l'autre; de sorte que dans la fleur apocryphe, comme dans le lilas authentique, chaque pétale a sa face et son revers différent, qui ne risquent pas de s'imprégner des nuances l'un de l'autre à la teinture.

La coloration à l'alcool, transparente, fragile, de ces produits de grand luxe, exige des précautions minutieuses; entre Paris et Londres, des liserons ou « belles de jour » passèrent du bleu au vert par suite d'un emballage défectueux. Des roses du plus beau rouge deviennent blanches en quelques heures, dans un local fraîchement peint, par la seule évaporation de la térébenthine.

Même l'ouvrière affligée d'une mauvaise haleine,

ou qui mangerait habituellement de l'ail, aurait une influence néfaste sur la tonalité des parures ou des guirlandes qu'elle doit manipuler. De ces fleurs aristocratiques, à l'enfantement desquelles préside une telle sollicitude, au peuple des humbles fleurs qu'engendre un machinisme économique, il y a tout l'écart de la rose des riches à la rose des pauvres, de la rose de 10 francs à la rose de 0 fr. 25.

Mais ce sont toujours des roses, et ces simulacres de fleurs, qui vont et viennent au long des rues, suffisent à égayer le regard. On n'en peut dire autant des chapeaux du sexe mâle qui, par leur imitation des noirs conduits de fumée en tôle, ont mérité du vulgaire le nom de « tuyaux de poêle. » C'est à coup sûr l'une des inventions les moins heureuses au point de vue esthétique, et il est à prévoir que les siècles futurs ne nous loueront point en cela.

Qu'une section géométrique de cylindre, circonscrite à sa base, à angle droit, par un rebord de médiocre dimension, ait été imaginée par l'élite des peuples civilisés comme la plus congruente chose à porter sur la tête; qu'elle soit le signe indélébile de la dignité bourgeoise et de la bonne tenue, dans les deux villes les plus avancées de l'occident : Paris et Londres; qu'en ces deux villes et en toutes les autres, les personnes mêmes qui ne font pas un constant usage de ce couvre-chef, ne manquent jamais de l'arborer lors des cérémonies importantes de leur vie, et qu'une pareille coutume se soit pu

maintenir depuis cent ans, voilà qui doit à jamais nous empêcher de sourire des modes les plus burlesques du passé.

Le chapeau de peluche de soie, d'origine italienne apparut vers 1820, monté sur carton. L'Angleterre le perfectionna ; mais ce fut la France qui eut la gloire d'inventer, en 1854, la carcasse, — la « galette », en langue technique, — de toile, apprêtée à la gomme laque, que nous possédons aujourd'hui. Fière de ses succès et consciente de sa valeur, la corporation chapelière déploya des prétentions grandissantes, qui aboutirent à une grève mémorable vers la fin du second empire. Vainqueur, le syndicat ouvrier, imposa aux patrons battus des lois sous lesquelles il les tient encore, lois calquées sur celles de l'ancien régime, étrange résurrection du passé : nul maître n'a le droit de former plus d'un apprenti tous les trois ans et ne peut lui faire enseigner son métier que par un homme travaillant aux pièces et payé par l'apprenti. Seulement les salariés, par leur triomphe, ruinèrent alors leur industrie au profit de l'étranger.

Il se manifeste d'ailleurs à l'égard du chapeau de soie certains symptômes de désaffection. Sa consommation est positivement en décroissance. Quatre fabriques de peluche suffisent depuis quelques années à alimenter l'univers. Serions-nous, hommes d'un siècle nouveau, à la veille de changer de coiffure ?

IV

Les Fourrures.

Le lapin des fourrures artificielles. — « Loutre belge » et « vison du Bosphore ». — Chats, renards et putois. — L'imitation loutre. — Loutre à 100 francs, à 600 francs et à 8 000 francs. — 600 espèces de fourrures. — Les peaux du moyen âge. — Trafic actuel de la pelleterie. — La compagnie de la baie d'Hudson. — Les chasses de Sibérie. — Les phoques à fourrures. — Un million de peaux d'astrakan. — Le marché de Londres. — La préparation des peaux.

Le lapin dont le poil, après avoir remplacé celui du castor, est à son tour, comme je l'ai dit au commencement de ce chapitre, concurrencé dans les chapeaux communs par les laines du Nouveau Monde, a trouvé récemment un domaine où il règne sans conteste : celui des fourrures artificielles.

Sous les noms fantaisistes et euphoniques de « loutre belge » ou de « castor d'Australie », de « chinchilla de Mongolie » et de « vison du Bosphore », huit millions de lapins français donnent chaque année aux petites bourses la jouissance enviée de se couvrir du pelage des bêtes septen-

trionales. Ces imitations représentent à peu près les quatre cinquièmes des fourrures que nous voyons passer sur les épaules de nos concitoyens et vont en outre, dans le nord de l'Europe, réchauffer les habitants des contrées qui nous fournissent, en échange, les peaux authentiques de leur pays. L'exportation des lapins ainsi transformés atteint en effet une valeur annuelle de plusieurs millions de francs. Les chats, que les gargotiers ont servi en gibelottes à leur clientèle, et dont la dépouille se vend pour quelques sous, sont employés aussi au nombre d'environ 80 000, et aussi les renards, les putois et les sconses ou « puans, » dont la peau s'achète 4 ou 5 francs. Mais ce ne sont que d'insignifiants appoints auprès des soixante avatars différents que subissent avec succès les toisons moelleuses de nos lapins domestiques.

L'hiver est la morte saison de cette industrie, centralisée dans des usines où la préparation des peaux s'exécute au moyen de vingt-cinq types de machines successives. Cela tient à ce que le poil d'été, au moment où l'animal fait sa mue, ne vaut rien. Le bon lapin doit être tué en janvier, février ou mars, et la marchandise est mise en œuvre durant la belle saison. A l'arrivée, après l'arrachage du gros poil ou « jar », les peaux passent à l'atelier des « chiqueteuses », qui coupent têtes, pattes et queues. Les têtes sont vendues 15 francs les 100 kilos aux fabricants de colle; les pattes, les

déchets et balayures, qui renferment 12 pour 100 d'azote, sont expédiés dans le Midi, où ils servent d'engrais pour la vigne. L'épiderme intérieur est ensuite coupé au couteau chez les sujets mâles, et, chez les femelles, arraché à la main.

Un tiers des peaux, plus ou moins détériorées, doivent être l'objet d'un raccommodage préalable ; on leur remet des morceaux, cousus à la mécanique ; une bonne ouvrière en rapièce ainsi près de 500 par jour. Puis viennent une série d'apprêts compliqués : le foulage, à l'huile de colza, qui assouplit le cuir comme un gant ; le « parage » qui le blanchit ; le « battage » qui décolle le poil, le peignage, le dégraissage, dans une mixture de plâtre et de sciure d'acajou, achetée aux fabricants de meubles et recherchée pour son grain sec qui absorbe les corps gras.

Tous ces procédés sont dans le domaine public ; ceux de teinture au contraire constituent pour chaque maison un secret particulier. Le pelletier doit, en teignant le poil avec des mordants, ménager le cuir qui ne supporterait pas une trop haute chaleur. Aussi ne dépasse-t-on guère 30 degrés dans ce travail de « lustrage. » Il y a vingt ans les teintes claires étaient seules réussies ; par suite des progrès réalisés, l' « imitation loutre », naguère inconnue ou médiocre, est devenue le triomphe du métier. On y réserve le pur dos du lapin, plus fin que les côtés, dont l'extrémité du poil est coupée, « arasée », puis, coloré à la brosse. Pour faire le

chinchilla, où les pointes seules doivent être teintes, on se sert de la plume, et, pour simuler certains pointillés naturels, on sème à l'aiguille des poils de blaireau parmi ceux du lapin. Cet ensemble d'opérations, qui reviennent en moyenne à 0 fr. 80, pour des peaux vendues, suivant leur qualité, de 12 à 30 francs la douzaine, se termine par le « détirage », dont le but est de restituer au cuir sa longueur et largeur première.

Le plus beau collet de « loutre, » à la confection duquel participent une vingtaine de peaux de lapin, doublées de bougran et de ouaté, est offert au public pour 100 francs; en vraie loutre de Behring il coûterait 600 francs, et en loutre du Kamtschatka, 7 000 à 8 000 francs. Celle-ci provient d'animaux capturés dans les mers de Chine et du Japon, dont le poil serré, pressé, plus fin que la soie, a 4 centimètres de hauteur; tandis que celui des loutres de Behring ou d'Alaska est, au maximum, de 15 millimètres. A l'état brut, la peau des premières se vend jusqu'à 1 200 francs! celle des secondes ne passe pas 130 francs. Leur taille, il est vrai, est beaucoup moindre, — $1^{m},20$ de longueur au lieu de 2 mètres. — Quant à la loutre française de rivière, ayant $0^{m}80$ de long, elle ne vaut pas plus de 12 à 15 francs.

Les fourreurs actuels utilisent le pelage d'une faune extrêmement variée; elle comprend 600 espèces, depuis la vulgaire peau de brebis, qui garnit la pelisse du paysan, jusqu'aux zibelines valant

leur poids d'or. Au moyen âge les classes aisées portaient, beaucoup plus qu'aujourd'hui, des vêtements chauds; parce qu'à l'intérieur même des maisons elles souffraient du froid. On ne connaissait cependant que la sauvagine autochtone; sous les noms de « gris » et de « menu vair », ce qui doublait les cotardies et les houppelandes était simplement le dos des écureuils de France ou d'Allemagne, toujours de petite valeur. La seule peau chère était l'hermine, que les marchands de Constantinople tiraient des montagnes d'Arménie et de Crimée.

Le trafic des fourrures, à partir du XVIe siècle, accompagna la conquête et la civilisation des terres nouvelles. Maintenant les deux régions qui fournissent presque toute la pelleterie employée dans le monde entier, sont le nord de l'Amérique et la Russie, surtout la Russie d'Asie.

Pour l'Amérique, le commerce de la pelleterie est en partie aux mains de la compagnie anglaise de la baie d'Hudson, fondée au commencement du XVIIIe siècle. Attachés à son service, un nombre considérable de trappeurs indiens partent, comme dans les romans de Fenimore Cooper, au début de l'hiver sur des traîneaux, pourvus de munitions et de vivres que leur fournit la Compagnie, et passent plusieurs mois à chasser dans les forêts et les déserts neigeux. La plupart des animaux qu'ils recherchent fuient en effet le voisinage de l'homme et se retirent dans les régions inhabitées.

De nombreux particuliers du Canada et de la partie nord des États-Unis entreprennent aussi des chasses, concurremment avec la Compagnie, à leurs risques et périls. Les frais de ces expéditions sont très élevés, et malgré l'énorme quantité de peaux récoltée chaque année, les bénéfices ne sont relativement pas très considérables.

Toutes ces peaux sont envoyées à Londres, qui est le grand centre de la vente en gros et où les fourreurs de l'univers viennent s'approvisionner, dans les enchères publiques qui ont lieu tous les trois mois. La Compagnie de la Baie d'Hudson expédie en moyenne chaque année plus de 600 000 peaux, valant près de 10 millions de francs, dont les castors et les martres du Canada, à 35 et 40 francs l'une, forment le plus gros lot. Les chasseurs indépendants atteignent un chiffre d'exportation de 15 millions. Presque seuls ils fournissent le skung (800 000 peaux) et la marmotte.

De la loutre, il fut beaucoup parlé, voici quelques années, lors de l'arbitrage sur les pêcheries de Behring. Pour empêcher la destruction complète de ces phoques à fourrures dans la région, le gouvernement des États-Unis dut limiter à 20 000 peaux la chasse annuellement permise à la compagnie privilégiée. Une compagnie russe continua de récolter, sur les îles de Cuivre, environ 50 000 peaux par an. Mais la mesure restrictive prise par les États-Unis, détermina une hausse importante du prix de la loutre de première qualité. La consom-

mation resta la même : à peu près 200 000 peaux; mais le déficit de l'Alaska fut comblé par une production plus abondante de peaux inférieures venant des îles Lobos, des caps Horn et de Bonne-Espérance.

L'Australie et l'Amérique du Sud produisent aussi une petite quantité de fourrures : le chinchilla notamment, qui est un petit écureuil, vient de Bolivie et de la Plata. Quant à la Russie, ses grands marchés sont Wbit, au-delà de l'Oural, où l'on arrive par un voyage de huit jours en traîneau, et Nijni-Novgorod, dont la grande foire a lieu au mois d'août. Ses principaux articles sont la zibeline, dont certains types se vendent jusqu'à 1 000 francs; le renard, qui atteint parfois 1 500 francs, lorsque son poil est complètement noir sans aucune trace d'argent, enfin et surtout l'astrakan, dont le chiffre annuel est de 15 millions de francs pour 1 million de peaux. Détail curieux, presque tous les troupeaux d'astrakan appartiennent à l'émir de Bokhara.

Lorsque toutes ces marchandises arrivent à Paris, les chasseurs se sont contentés de les faire sécher; elles doivent subir une préparation assez longue. Le fabricant, qui les a achetées, les confie aux apprêteurs pour les rendre souples et brillantes, souvent pour les teindre. C'est le cas de la loutre qui, à l'état naturel, est jaune. Et non seulement la loutre, telle qu'on la porte est teinte ; mais ce n'est que le duvet de l'animal d'où il a fallu arra-

cher les longs poils gris, durs et piquants, qui le recouvraient. Cette préparation, autrefois l'apanage de l'Angleterre, se fait maintenant en France.

La peau, dûment conditionnée, revient chez le pelletier où elle passe encore par les mains des assortisseurs, coupeurs et cloueurs, qui la fixent sur des formes en bois, enfin des ouvrières chargées de la couture.

Du prix qu'atteignent alors, chez les fournisseurs à la mode, sous l'aspect de blouses ou d'étoles, de « nuiteuses », de douillettes ou de polonaises, ces dépouilles des solitudes glacées, on peut inférer que la peau des bêtes sauvages, cette couverture des hommes primitifs, est devenue désormais un vêtement fort onéreux pour les peuples civilisés.

V

Les corsets.

Femmes laides sur qui les belles robes pleurent. — L'art de « se mettre ». — Démarcation moderne des toilettes masculine et féminine. — Robes de chevaliers, de marmitons, de bourgeoises et de magistrats au moyen âge. — Robes de 12 500 francs. — Les robes de luxe, aux deux derniers siècles. — Variations fréquentes des modes anciennes. — L'abdication du luxe mâle.

Déformations successives des corps fashionables. — Déplacement de la taille. — Le corset, pièce génératrice de l'ajustement. — Les « corps piqués » de la Renaissance. — Le « tour de taille » moyen des diverses nations d'Europe. — Différents types de corsets, en fuseau ou en corbeille. — Passage de l'amphore antique au verre de lampe. — « Docteur, faites-moi maigrir. » — Les hanches ne se « portent » plus. — Les usines à corsets. — Machines à poser les œillets. — Dangers de la suppression des corsets.

Il est des femmes laides sur qui les belles robes pleurent, et de jolies personnes à qui la nature laisse tout porter avec charme, jusqu'à des oripeaux ou des guenilles. Il est de petites bourgeoises qui ont, pour « se mettre », un goût inné ; il est aussi des grandes dames faites « comme quatre œufs » — ainsi que disaient nos pères, là où nous disons aujourd'hui « faites comme quatre sous », pour désigner celles qui s'habillent mal. —

Il est, dans tous les pays et à tous les âges, des corps auxquels nulle mode ne semble convenir ; d'autres, au contraire, sur qui les tons violents s'associent sans dureté et les nuances pâles sans fadeur, que les tissus moulent sans indécence ou drapent sans banalité. Mais, jeunes ou vieilles, calmantes ou désirables, vicieuses ou chastes, ou simplement platoniques et ne laissant toucher qu'à leur âme, les créatures féminines demeurent toutes plus ou moins coquettes ; en vraies filles de cette Ève qui demanda un costume dès qu'elle eut perdu son ingénuité et pris conscience de son sexe.

Ce sexe, que nous appelons « beau », l'est surtout par sa parure, tandis que le nôtre, par ses vêtements, est considérablement enlaidi. Phénomène tout spécial à la race humaine : parmi les bêtes, qu'elles vivent sur terre, dans les airs ou sous l'eau, s'il y a quelque différence sensible entre la femelle et le mâle, c'est toujours à l'avantage du dernier, orné d'un plumage plus riche, d'un poil mieux fourni, remarquable par des couleurs plus voyantes ou des attributs plus élégants.

Entre hommes et femmes d'ailleurs la démarcation extérieure par la toilette est assez moderne : la robe d'une vierge grecque ou romaine ne différait guère, soit comme forme, soit comme tissu, de celle de son frère. De même en France durant tout le moyen âge, la cotte hardie, le *gipon* ou le *corset*, n'étaient pas, au temps de saint Louis, plus féminins que masculins ; la robe d'un marmiton

était plus commune et coûtait moins cher que celle d'un chevalier ; mais la coupe était la même pour une servante ou pour un maçon, pour une bourgeoise ou pour un archer. Lorsque, vers la fin du xve siècle, le sexe fort, dans son ensemble, adopta le vêtement ajusté et que la jupe flottante demeura seulement le signe distinctif de quelques catégories — les « gens de robe longue » — magistrats, docteurs ou prêtres, les seigneurs et les dames opulentes continuèrent à rivaliser de luxe bien que sous des accoutrements différents.

Pour les uns comme pour les autres, ce chapitre de dépense ne paraît pas avoir augmenté depuis les temps féodaux jusqu'aux derniers règnes de la monarchie. La France des derniers Valois ou des Bourbons n'eut rien à envier, pour la pompe des atours à celle des âges antérieurs ; mais elle ne les surpassa pas comme on serait tenté de le croire. En 1328, une robe de drap doublée de soie noire, destinée à la Reine, coûtait, *en monnaie de nos jours* ainsi que les chiffres suivants, 1 900 francs. Une autre, de velours cendré, montait à 4 000 francs et une de velours violet, doublée de menu vair, à 9 000 francs. C'est là-dedans que les princesses étaient vraiment « parées comme des châsses, » semblables à celles des contes de fées. Il y avait mieux encore : ces étoffes d'or et d'argent fin, dont notre xxe siècle ne voit plus, au théâtre ou dans les églises, que de pâles imitations. La duchesse de Bourgogne se commandait, en 1375,

une robe de drap d'or de Chypre, semée de paons, qu'elle payait 12500 francs.

Je n'ai rencontré nul chiffre aussi élevé de Henri IV à Louis XVI : en 1740, une robe de velours ciselé de fleurs naturelles, d'où sortaient des fleurs d'or et d'argent, se vend 5 700 francs ; une autre toilette de cérémonie, en 1685, atteint 6 500 francs. C'est le maximum des prix qui me sont passés sous les yeux. Mais, durant la même période, la facture détaillée d'un costume de seigneur exceptionnellement fastueux arrive au total de 6 200 francs.

Et si, laissant de côté ces types extraordinaires, nous considérons les habillements de gala de la haute société depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, nous les trouverons de valeur à peu près analogue pour les femmes de qualité et pour les gentilshommes de cour, c'est-à-dire variant entre 1 000 et 1 500 francs. Mille francs seront payés, au XVIe siècle, aussi bien pour un « corset » d'homme, en velours, avec bordures et franges d'or, que pour une robe de femme en taffetas de Gênes avec cotte de satin bleu. Sous Louis XIV, les toilettes de « présentation, » en satin brodé ou en peluche couleur de feu, que Mme de Maintenon offre à sa belle-sœur d'Aubigné, valent environ 1 200 francs ; et c'est aussi 1 200 francs que paie le duc de Nemours pour ses habits complets. Encore faut-il ne « prendre du galon » qu'avec discrétion ; car les galons d'argent qui côtoient le bord du vêtement,

en sillonnent le dos, en encadrent les poches ou les revers, peuvent être, à eux seuls, tarifés jusqu'à mille francs.

De ces atours somptueux, les riches d'autrefois n'en avaient pas sans doute un grand nombre; leur budget ne l'eût pas permis : l'entretien annuel d'une fille de France, sœur de Louis XIII, figurait pour 40 000 francs d'aujourd'hui dans les comptes de la maison royale; mais une très grande dame comme la vicomtesse de Rohan ne disposait, pour sa toilette et celle de sa fille, au siècle précédent, que d'une pension de 11 000 francs.

Les modes étaient d'ailleurs très changeantes, presque autant que de nos jours. A distance, l'œil ne perçoit que faiblement ces mutations; ce qui nous fait à peine l'effet d'une nuance dans l'aspect d'un surcot ou d'une tunique, d'un pourpoint ou d'un justaucorps, constituait une révolution pour les intéressés. Même l'on peut dire que, depuis quatre-vingts ans, la mode, pour les hommes, a varié moins que jadis : il y a beaucoup plus de dissemblance entre un contemporain de Charles VII et un contemporain de Louis XII, ou entre le sujet de Henri IV et celui de Louis XIV, qu'il n'y en a entre deux bourgeois de 1825 et de 1902. Le citoyen du XIX[e] siècle ne connaît d'autre magnificence, d'autre recherche d'étiquette, que l'uniforme habit noir. Il a fallu, pour en venir là, que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur; « c'est, disait un poète, la raison

humaine qui a perdu toutes ses illusions et qui en porte elle-même le deuil afin qu'on la console. »

D'illusions, les dames n'en ont perdu aucune; elles n'ont pas besoin d'être consolées. Pendant que s'accomplissait, chez les hommes, ce sacrifice à l'économie et à l'égalité, qui remplaçait les broderies, les dentelles et les plumes, les culottes courtes et les étoffes claires, les boucles et les bijoux, par un frac abordable pour toutes les situations et toutes les fortunes, pendant le développement de cette longue série d'abnégations masculines, nos moitiés intraitables n'ont cessé de s'attifer à la grecque, à la turque, à la chinoise, à la Marie-Stuart, à la Médicis, de se costumer en bergère Watteau ou en marquise Louis XV. Si bien que, dans le ménage actuel, l'épouse fleurie, enrubannée, constellée, triomphante, enveloppée d'une atmosphère invisible de vénusté qui s'évapore autour d'elle, apparaît à côté du mari résigné, sombre, éteint et plat.

Félicitons les femmes de n'avoir fait aucune concession à la tendance niveleuse des toilettes, de n'avoir point entendu raison sur ce qui touchait à leur beauté ; mais reconnaissons qu'elles obéissent elles-mêmes, en esclaves, à la tyrannie de modes qui souvent furent absurdes et, ce qui est plus grave, parfois hideuses. Ces modes, nul ne sait qui les ordonne ; les couturiers, qui sont censés les diriger, avouent n'avoir sur elles presque aucune influence. C'est un souffle qui passe, mystérieux et irrésistible ; quelque chose comme le vent qui sou-

lève, à certaines heures, les peuples, ou apporte les épidémies; bien qu'avec moins de dommages, puisque le résultat est, au pis-aller, d'obliger pour quelque temps à des déformations artificielles, des êtres que la nature avait harmonieusement bâtis

Le siècle qui vient de finir en a connu d'assez mémorables : la taille, remontée jusque sous les bras ou descendue jusque sur les reins ; les hanches, démesurément élargies par les paniers empruntés à l'ancien régime ; le..., comment dirais-je..., follement amplifié par des « tournures » postiches, puis dissimulé, escamoté par de laborieux déplacements; les jambes, tantôt perdues au centre de cages ovoïdes — les crinolines — que soutenaient des cerceaux d'acier, tantôt ficelées en boudins dans des fourreaux qui paralysaient tout mouvement; les bras, un moment ballonnés sous des manches dont l'ample bouffissure rappelait le pantalon d'un zouave et réduits peu après, en tenue de soirée, à une épaulette de ruban, si étroite, qu'elle ne permettait plus de porter la main à ses cheveux sans immodestie.

De ces modes, les moins gracieuses ont même succès et souvent même durée que les plus seyantes; l'élite élégante y répugne peut-être au fond de soi, mais elle avale tout de même. Si le bon ton voulait un jour que les femmes s'appliquassent, au haut du dos ou au bas du ventre, la bosse de Polichinelle, sans nul doute elle se la mettraient. Elles se la mettraient dans toutes les contrées policées sans

exception, et il ne faudrait pas plus de six mois pour universaliser cette gibbosité; car ce domaine de l'habillement féminin ne connaît nulle frontière et les décrets internationaux et anonymes, par qui la matière est réglée, bien différents en cela des protocoles de conférences diplomatiques, ne souffrent aucun retard.

Le corset, soit qu'il épouse du plus près possible les contours réels, soit qu'il les corrige dans une vue esthétique, soit qu'il les repétrisse au gré d'engouements passagers, est la pièce essentielle et génératrice de l'ajustement moderne. Lui-même est assez récent. Du moins tel qu'il apparaît aujourd'hui; le *mot* de corset, aussi vieux que notre langue, signifiait naguère une sorte de corsage et l'*idée* est bien plus vieille encore : les femmes de l'antiquité se servaient de bandelettes, disposées les unes sur les autres, pour serrer leur taille, effacer leurs épaules, soutenir leurs seins, et en augmenter l'importance. Les dames du xve siècle obtenaient certains des effets que produit le corset actuel — cet « instrument de gêne et de mensonge », comme l'ont nommé ses adversaires — au moyen de poches rembourrées, cousues au bon endroit de la chemise.

Le « corps piqué », inventé sous Catherine de Médicis et mis par elle en grande vogue, était une terrible armature de bois, d'ivoire ou de métal, inflexible et inextensible. Ambroise Paré rapporte avoir vu sur sa table de dissection de jolies femmes

à taille fine, « leurs côtes chevauchant les unes par-dessus les autres ». Pour faire « un corps bien *espagnolé*, disait Montaigne, quelle géhenne ne souffrent-elles pas, guindées et sanglées avec de grosses cloches jusques à la chair vive. Oui, quelquefois à en mourir ! » Allez au musée de Cluny voir le corset de fer de cette époque, l'assertion de Montaigne ne vous semblera pas exagérée.

« Espagnoler » un corps, c'était lui donner la taille dont les beautés de la péninsule voisine ont le privilège. Chacun sait — mais les fabricants de corsets le savent mieux que personne — combien sont différemment construites les femmes des divers pays de l'Europe : il faut, pour chaque nation, des modèles tout différents. L'espagnole a beaucoup de hanches et peu de ventre ; sa taille courte et cambrée, laisse épanouir librement les protubérances natives du buste ; l'anglaise au contraire est droite et tient à être droite ; il lui faut un corset lacé et serré de haut en bas ; la russe et la scandinave ont la taille longue avec des lignes peu saillantes ; à l'allemande, à la hollandaise, volontiers massives, il faut des corsets emboîtant et fortement charpentés.

Le tour de taille, dont le minimum, en Espagne, est de 40 centimètres, varie en France de 48 à 70 centimètres ; il mesure de 56 à 58 en moyenne, sauf à Paris, où les femmes sont, paraît-il, plus minces qu'ailleurs. Ces différences d'une race à l'autre, bien connues dans les industries de l'habil-

lement, s'étendent à toutes les parties du corps : depuis le mollet par exemple, plus haut placé chez les sujettes britanniques que chez nos compatriotes, jusqu'à la gorge, située plus bas en général outre-Manche que de ce côté-ci de l'Océan.

La forme extérieure des corps fashionables change d'ailleurs tous les quatre ou cinq ans, suivant les bienséances que les couturiers imposent. Le corset se fait tantôt en fuseau et tantôt en corbeille ; parfois il enveloppe les hanches en laissant ressortir la croupe que l'on capitonne ; parfois il donne plus de largeur à l'épigastre et l'on fait descendre les « goussets » jusqu'au nombril. La mode, suivant ses caprices, enchante successivement et les grasses et les maigres. Ce fut récemment au tour de ces dernières de se réjouir ; la silhouette féminine passa brusquement de l'image fidèle d'une amphore antique, à l'aspect d'un verre de lampe, puis d'une bougie, puis d'un simple crayon.

Les médecins voyaient arriver à leurs consultations des dames éplorées qui leur disaient : « Docteur, donnez-moi ce que vous voudrez, empoisonnez-moi mais faites-moi maigrir. » Et comme le simple massage n'opérait pas assez vite, ces clientes ordonnaient à la corsetière, confidente des opulences de leur personne, de « leur rentrer immédiatement *tout ça* », comme si elles avaient affaire à un prestidigitateur. Ces artistes dociles inventèrent des harnachements secrets et extraordinaires pour obtenir une minceur artificielle ; à qui se

jugeait trop forte encore ils répondaient, en manière de consolation : « Il est vrai, Madame, qu'on ne porte plus ni hanche, ni poitrine ; mais très probablement tout cela *se portera* de nouveau l'an prochain. »

Le corset sur, ou mieux contre lequel hygiénistes et moralistes ont, depuis deux siècles, écrit nombre de pages, est ainsi, suivant les variations du goût, suivant qu'il retranche ou qu'il multiplie, parfois malsain et parfois inoffensif. A cette innocente catégorie appartient une création contemporaine : le plastron baleiné, qui supprime les seins d'étoupe ou de caoutchouc et qui, moyennant une boucle intérieure, serrée à volonté, avantage ou diminue le volume de la gorge, la fait paraître abondante ou réservée, et simule à ravir la fermeté moelleuse de la chair vivante. A travers mille vicissitudes le corset, de Charles IX à Louis XV avait néanmoins progressé ; de nos jours il s'est transformé tout à fait : le corset « à combinaisons » de 1770, avec son busc épais descendant le long du torse comme une barre de fer ; le corset « à poulies » de la Restauration, sont des machines indignes d'être comparées au corset moderne, souple comme un gant, contourné dans ses coutures pour s'adapter à tous les mouvements et pesant 200 grammes à peine.

Les perfectionnements introduits, la création de grandes « usines à corsets », d'où sortent tous les types imaginables, depuis ceux de gros coutil pour

les paysannes, jusqu'à ceux de batiste moirée, de damas de soie, de satin broché — les tissus varient de 0 fr. 75 à 20 francs le mètre et il en faut 50 centimètres carrés — ont révolutionné cette industrie depuis une trentaine d'années. On calculait en 1870 qu'il existait à Paris 4 000 corsetières environ, établissant en moyenne un corset tous les deux jours ; ce qui, d'après le nombre des ouvrières dans les autres villes de France, donnait un total de 1 500 000 corsets. Depuis cette époque, le chiffre d'affaires a triplé, le nombre des articles est quatre fois plus considérable et, tandis que le prix de chacun, considéré isolément s'abaissait, la façon, la substance s'amélioraient.

Notre production annuelle peut être estimée à 55 millions de francs, dont un quart seulement pour le corset sur mesure ; Paris fabrique à lui seul autant que la province. De cette somme, la main-d'œuvre absorbe 25 pour 100 représentée par environ 20 000 ouvrières et un millier d'ouvriers mâles. Les salaires varient de 6 et 8 francs par jour, pour quelques privilégiées, employées chez les grandes faiseuses, jusqu'à 1 fr. 50 pour les femmes qui travaillent chez elles en soignant leur ménage, ou pour les prisonnières des « maisons centrales » à qui les manufactures confient nombre de travaux. L'on m'a fait admirer de jolis petits corsets roses sortant des mains d'une jeune demoiselle, détenue à Clermont pour avoir étranglé ses deux enfants.

L'une des grandes entreprises dont je viens de

parler livre au commerce, à elle seule, 900 000 corsets par an, coupés, cousus, plissés, œilletés et apprêtés à la vapeur. Les scies tournantes découpent 36 pièces à la fois, en suivant le dessin tracé au crayon sur les tissus. Les divers morceaux, réunis en paquets par douzaines, sont portés aussitôt à la couture. L'ouvrage, si simple autrefois, est divisé en une foule d'opérations ; au point qu'un corset, avant d'être fini, passe entre plus de vingt-cinq mains différentes. Mais il s'exécute aussi beaucoup plus vite : la machine à 4 ou 5 aiguilles fait 4 ou 5 coutures à la fois.

Nous devons constater ici que, sur le terrain des inventions mécaniques, qui presque toutes viennent des États-Unis, la supériorité des Américains est écrasante et s'affirme en mille détails. Ainsi un appareil, imaginé par eux, avait permis de poser les œillets de laçage dix fois plus vite qu'on ne pouvait faire auparavant ; un effort tout récent a pour résultat d'accélérer cinq fois encore la rapidité de cette besogne. Au lieu d'incruster un par un les 15 ou 18 œillets de chaque corset, la nouvelle machine, d'un seul coup, perce tous les trous et y loge en même temps les petits anneaux de cuivre. On donne un apprêt spécial au corset par l'injection de vapeur d'amidon, ce qui le rend plus solide et presque indéformable. Le garnissage y ajoute les dentelles ou les broderies. Enfin il est repassé sur des moules de cuivre chaud, nommés je ne sais pourquoi des « potences », qui commu-

niquent aux « goussets » leur rondeur, aux baleines leur courbure définitive.

Le corset n'a plus alors qu'à être mis en carton ou en caisse, suivant sa destination plus ou moins lointaine : en voici d'alignés sur des bustes-annonces, du galbe le plus sympathique, en partance pour l'Australie et le Canada ; d'autres salles sont uniquement consacrées aux commandes des magasins de nouveautés. Le corset en gros traverse des jours difficiles : telle fabrique de premier ordre, qui gagnait il y a vingt ans 15 pour 100 sur un chiffre d'affaires de 4 millions de francs, voit ses affaires décroître à l'étranger et ne réalise plus qu'un profit de 5 pour 100. Il faut beaucoup de capitaux, énormément de marchandises en magasin, des relations en tous pays, un personnel uniquement occupé à créer sans cesse des modèles : le « mignon » ou l' « aurore », le « siamois » ou l' « impérial », le « phœbus » ou le « trianon ». Sans parler des catégories intimes : du corset « tuteur », pour les tailles déviées, du « dorsal » pour les épaules à saillies non symétriques, de l' « abdominal » qui agrafe le ventre, de la « brassière » qui le ramène en l'air, des corsets « grossesse » ou « maternel », ces derniers munis d'un boutonnage automatique pour les mères qui allaitent.

Tous les articles bon marché sont vendus à peu près au prix de revient ; mais aussi la plus humble bourgeoise, l'ouvrière même, satisfait en quelque mesure désormais cette volupté discrète des des-

sous soignés. Le commerce de détail réalise d'ailleurs d'assez forts bénéfices : les articles payés par le marchand 13 et 28 francs, en gros, sont revendus 18 et 49 francs au public.

Le corset, dangereux pour qui en abuse et se serre à l'excès, pourrait être abandonné sans inconvénient par des nymphes aux formes sans reproche; mais ne songe-t-on pas avec effroi à ce qu'il adviendrait de sa suppression générale? Pour un petit nombre de « gorges sociables », suivant l'expression du XVIIe siècle, combien de poitrines manquent de conviction; combien d' « appas » se raffalent d'année en année, quand vient l'âge où les belles d'antan aperçoivent déjà leur fantôme dans le miroir? Combien de jeunes aussi, diversement mal faites, des voûtées, des pansues, des osseuses, qu'il ne faudrait pas voir déplumées!

VI

Les grands couturiers.

Un million de personnes dans l'industrie du vêtement. — Deux milliards de dépenses. — 1 700 couturières à Paris. — Les maisons notoires. — J. Doucet, Félix, Worth; les débuts et le lancement d'un couturier en vogue. — Travailler le plus près possible de la nature. — Les « transcriptions » du dessin et leurs déceptions. — La blanchisseuse de village et la Victoire de Samothrace. — La répercussion des modes sur le travail des campagnes. — Confidences d'un homme qui « n'a plus la foi ». — Modèles et « mannequins » à 1 800 francs par an. — Les salons d'essayage. — « Nous ne voyons jamais le corset neuf de Votre Majesté » — Mademoiselle Louise et Madame Henriette. — 290 000 francs de robes en douze mois. — Coupeuses, apprêteuses, manchières. — Proportion des matières premières. — Chiffres d'affaires et bénéfices. — La « liste noire »; la mutualité des renseignements. — Nécessités et résultats du crédit.

Le « plumage », la toilette des Français de l'un et l'autre sexe, représente annuellement une dépense de deux milliards et occupe environ un million de personnes, tant ouvriers que patrons. De ces derniers, Paris en compte 2 000 pour le costume féminin — 1 700 couturières et 300 maisons de confection — d'importance très inégale pour lesquels travaillent au moins 80 000 individus.

La concurrence des magasins de nouveautés ne semble pas avoir préjudicié depuis trente ans aux vêtements sur mesure, puisque le nombre des couturières parisiennes n'a cessé de s'accroître : il était de 700 seulement en 1872. La plupart sont à la tête d'une quinzaine d'ouvrières ; une centaine d'ateliers atteignent ou dépassent l'effectif de 50 personnes ; enfin six couturiers de premier ordre commandent un bataillon enjuponné de 400 à 600 employées, hiérarchisées en « grandes premières », premières « de parties » et « de tables », apprêteuses, garnisseuses, corsagières et « associées », manchières ou manchottes, jupières, « bonnes mains », mécaniciennes, collaborant toutes à divers titres aux atours signés du nom célèbre.

Celui qui porte ce nom est tantôt un enfant du métier, comme M. J. Doucet, dont les grands-parents vendaient en 1815 des bonnets sous une porte cochère, avant de s'établir marchands de vraies dentelles boulevard Saint-Martin ; la seconde génération se fit une spécialité des points anciens et rares ; la troisième passa sous la République actuelle, de la lingerie aux costumes, où son succès lui permit d'élargir le théâtre de ses opérations, devenu trop étroit pour contenir sa gloire. D'une simple boutique de coiffeur sortit un autre établissement de couture, dont le fondateur, M. *Félix* Poussineau, prend une part active et intelligente aux œuvres philanthropiques d'aujourd'hui. Au salon

de coiffure avait été annexé d'abord un rayon de chapeaux; après le chapeau vinrent naturellement les manteaux et les robes; puis, par la liaison naturelle des « trousseaux de mariées », ce fut le tour de la lingerie.

Le couturier actuel, renouvelé du moyen âge, où les tailleurs avaient le monopole d'habiller les femmes de la noblesse et de la riche bourgeoisie, ne remonte pas au delà du second Empire. Sous Louis-Philippe les clientes apportaient leurs étoffes à des couturières, qui travaillaient uniquement à façon. Une d'elles, dans le Bottin de 1850, ajouta la première, à ses nom et adresse, cette formule : « Confections pour dames. Seule maison dans Paris où l'on trouve tout fait robes de femmes et d'enfants en tous genres. » Voyant que les couturières se mettaient à fournir des tissus, qu'elles achetaient au fur et à mesure de leurs besoins, un jeune commis du principal marchand de soieries de la rue du Sentier convainquit son patron qu'il aurait avantage à créer de son côté un atelier de couture.

C'était un anglais, nommé Worth, qui avait débuté à Londres, dès l'âge de treize ans, dans le commerce des châles, avant de venir chercher fortune à Paris. Rebuté d'abord par ses chefs, dont la vanité regardait ce métier d' « artisan » comme une déchéance, il obtint, à force d'insistance, l'autorisation de préparer quelques modèles à chacun desquels il donnait une forme spéciale, les variant

sans cesse dans le goût de l'étoffe, les appropriant aux diverses circonstances de la vie journalière. La taille féminine, dégagée, par l'adjonction des manches, du cachemire et du mantelet, qui la cachaient depuis longtemps, se fit voir au long des rues, d'abord indiquée, dessinée plus nettement ensuite, au grand scandale des personnes timides. L'instigateur de cette réforme, établi pour son propre compte (1858) passait peu à peu autocrate du goût, oracle et directeur de conscience sur les matières d'ajustement, aussi bien pour l'aristocratie du vieux continent que pour la ploutocratie du nouveau monde. Son nom britannique, naturalisé par la prononciation, devint celui d'une personnalité « éminemment parisienne, » et du reste son initiative avait été heureuse pour notre industrie.

Beaucoup d'autres ont suivi ses traces ; plusieurs l'ont égalé, surpassé même. De ces renommées, quelques-unes furent éphémères : la grande couture a ses favoris d'un jour, qui surgissent et disparaissent sans que l'on sache trop pourquoi. Le succès est souvent très rapide ; l'un des plus récemment parvenus à l'apogée de cette profession, où l'on commence par chiffonner des flots de rubans et où l'on finit par en garder un brin à la boutonnière, fit la première année 375 000 francs d'affaires, la deuxième 750 000, la troisième 1 500 000 et la quatrième près de 3 millions de francs. Une publicité intelligente dans les hôtels lui valut des

clientes étrangères ; il en recruta parmi la haute société française, en écrivant aux dames, dont il relevait les adresses dans quelque annuaire, des lettres *confidentielles* où il leur offrait des toilettes superbes à bas prix. Séduites par les chiffres, beaucoup vinrent, très intriguées de savoir qui avait donné leurs noms ? — On leur répondit que c'était une amie, désireuse de garder l'incognito. — Elles firent une première commande, non renouvelée, parce que dans l'intervalle les prix haussèrent ; la maison était lancée.

Mais le sacrifice de plusieurs centaines de costumes ne suffit point à amener ce résultat sans quelque besogne d'esprit, sans le don inné pour le métier d'habilleur. C'est ce don qui a permis à telle patronne âgée de dix-neuf ans, récemment mariée à un jeune employé de banque, de faire en peu de mois ronfler la réputation, de se créer un nom, une marque. Le « novateur dans l'art du vêtement de la femme » suivant la qualité pompeuse que prend certain couturier, sur ses cartes de visite, est effectivement un homme notable et de prix, plus près que l'on ne pense du statuaire : « Pour un tailleur qui sent, interprète et rectifie la nature, disait bravement Michelet, je donnerais trois sculpteurs classiques. »

Pour attirer l'attention d'une clientèle blasée, il ne suffit pas d'apporter du neuf et de l'extraordinaire, d'avoir de l'inouï plein ses poches, il faut découvrir au moment psychologique le modèle

dont les lignes originales se substituent à la silhouette dont l'œil était las. Le croquis d'un pas dansé aux Folies-Bergère est apporté à tel grand faiseur, qui y puise son succès de l'hiver. Le crayon pourtant est source de déceptions fréquentes ; on se passionne pour une image que l'étoffe reproduit mal, que l'on ne parvient pas à « transcrire » dans la réalité. Un dessinateur renommé de nos principaux théâtres, établi couturier à son compte, mangea 600 000 francs en un an. Il faut, pour bien atteindre le but, travailler le plus près possible de la nature, sur le corps féminin, à la fois élastique et rigide, vibrant tour à tour ou langoureux, pâte unique d'une plasticité mouvante.

A ceux qu'anime cette préoccupation constante, un détail, inaperçu pour d'autres, donne des idées de toilettes nouvelles. La robe à tunique, qui fit fureur sous Napoléon III, fut suggérée à Worth par la vue d'une blanchisseuse de village, accroupie au bord de la rivière. Pour ne pas mouiller sa jupe elle avait pris soin de la relever sur son jupon. Ainsi troussée, la paysanne n'était guère séduisante ; mais la draperie de ces cotillons repliés fit imaginer une superposition gracieuse de deux tissus dont la contexture, les dessins, les coloris et les garnitures pouvaient être variés à l'infini. Un autre couturier réussit plus tard en s'inspirant uniquement du XVIII[e] siècle et des coupes Louis XV qu'il remit en honneur. Un autre, plus près de nous

encore, remonta jusqu'à l'antiquité, rêvant pour type de prédilection la statue de la victoire de Samothrace, poitrine bombée, ventre absent, enveloppée simplement plutôt que vêtue. Il reproduisit si bien ce galbe que ses fanatiques affirmaient pouvoir reconnaître, entre vingt autres, la femme habillée chez lui.

Lorsqu'une mode nouvelle réussit, c'est chaque fois une branche industrielle qui se crée ou qui ressuscite. La mousseline de l'Inde, dont Bernardin de Saint-Pierre avait vêtu sa Virginie, reprit ainsi faveur au milieu de ce siècle ; mousseline si nuageuse que la pièce passait par une bague d'enfant, si légère qu'il en fallait cent mètres pour peser deux livres. Puis, après une longue éclipse aussi, reparurent les lampas, les velours ciselés, malgré les répugnances des belles dames qui ne voulaient pas, disaient-elles, être vêtues comme des meubles. Ce fut, pour la fabrication lyonnaise qui languissait, le point de départ d'initiatives hardies. La Picardie trouvait, il y a quelques années, dans le succès des jupes « cloche », dont chacune exigeait cinq mètres de crin, l'emploi rémunérateur d'une masse de bras ruraux à la mise en œuvre de ce produit précédemment oublié. Le public souvent résiste : contre le goût du drap, de la tenue anglaise et de la chemisette économique, très préjudiciable au luxe, de grandes maisons ont sourdement fait campagne, jusque dans la presse quotidienne ; mais sans résultat.

« L'art du costume, me disait un couturier plein de son sujet, est régi par deux sortes de lois également impérieuses, les lois générales de l'esthétique et les lois particulières du vêtement. Leur ensemble constitue une théorie compliquée, dont l'homme qui connaît son métier à fond se pénètre avec un soin spécial. La part de l'innovation doit y être en parfait équilibre avec la part de la tradition, pour offrir quelque attrait imprévu qui pique et charme le regard. La revue des modes du passé est pour nous ce qu'est, pour le peintre, l'examen de l'œuvre des maîtres disparus ; elle fait revivre à nos yeux une foule de formes et de combinaisons oubliées ; elle nous révèle le secret de mille raffinements qui ont servi à embellir les femmes des autres siècles, vivifie notre invention personnelle et nous empêche de nous engourdir dans les formules du présent.

« C'est aussi une mine de renseignements où l'on puise des idées à pleines mains. L'imagination, la mémoire, ne fournissent pas toujours à point nommé ce qu'on désire. Alors les documents nous viennent en aide, on y trouve presque à coup sûr un ajustement, un ornement analogue à celui qu'on rêve et qu'il nous suffit d'adapter.

« Malgré tout, ajoute mon interlocuteur, il ne faudrait pas exercer trop longtemps notre profession. Nous sommes, comme les romanciers et les auteurs dramatiques, épuisés au bout d'une vingtaine d'années. Nous n'avons plus d'idées. Pour

moi, j'ai lancé nombre de formes et essayé quantités de systèmes ; j'ai su tirer du velours, par la coupe, le maximum de son éclat, en faisant tomber sur lui la lumière dans le meilleur sens ; je suis parvenu, par la multiplication des coutures du corsage et par l'emploi de pièces symétriquement tissées, droite et gauche, à faire profiter la taille de la femme des fleurs et des dessins du damas ; j'ai employé tous les tissus imaginables, avec ardeur, avec foi. Maintenant, concluait-il, non sans quelque mélancolie, je n'ai plus la foi. »

L'on combinait naguère une robe pour chaque cliente ; maintenant les modèles sont confectionnés d'avance pour la saison et montrés sur de belles filles — les « mannequins » — qui les font valoir. Ce petit truc est utile à la vente ; en voyant un costume sur le dos de ces « mannequins » à tournure élégante, à taille de guêpe, la personne qui possède une taille d'éléphant est portée à croire que l'effet, sur elle-même, sera identique. Et l'idole jolie, tout au long du jour parée, passe sur sa robe de soie mince les riches toilettes, l'une après l'autre, suivant que ces dames les souhaitent voir. Puis, le soir venu, elle rentre, si elle est vertueuse, dans sa condition d'employée à 150 francs, comme la reine de théâtre dépose sa couronne ou le garçon de recettes la sacoche aux millions.

Celles-là ne sont en effet que des figurantes. Dans ces salons d'essayage où gisent les costumes en formation, où chaque visiteuse laisse son parfum

intime ; derrière ces portes d'où partent impatients, des appels de voix flûtées : — On demande le corsage de Mme X... La sortie de bal de Mme Z... est-elle prête ? — le long des corridors où frou-froutent les jupes soyeuses, triomphalement portées à bout de bras ; dans ces temples de la coquetterie internationale — car beaucoup d'étrangères ne viennent à Paris que pour s'habiller — les grands rôles sont tenus par les « premières vendeuses ». « Mademoiselle Henriette » ou « Madame Louise » sont là des personnages, largement appointés par le patron et recevant en outre, de la part des clientes satisfaites, des cadeaux de prix, bibelots, bijoux, de l'argent même. Telle américaine les gratifie, à son départ de Paris, de toute sa monnaie française dont le stock atteint jusqu'à un millier de francs.

Les longues séances d'essayage prêtent à la causerie ; il se crée, entre la femme qui habille et celle qui est habillée, un semblant d'intimité qui permet d'aborder toutes les questions. Entre la pose de deux épingles ces demoiselles pénètrent bien des secrets, se chargent de bien des sortes de messages ; elles ébauchent et négocient parfois des mariages véritables. Le chiffon abolit si bien les distances et autorise tant de familiarités ! A la reine d'un pays voisin, dont les dessous étaient quelque peu négligés, une « première » qu'elle affectionne particulièrement ne se gêna pas pour dire, un jour qu'elle lui enlevait sa robe : « On n'imaginerait pas qu'une reine a un corset si sale ! — C'est le vieux, répond

la souveraine, donnez-moi vite un cache-corset. — Votre Majesté nous dit toujours que c'est le vieux, réplique imperturbablement la demoiselle, mais nous ne voyons jamais le neuf. »

Ce sont les vendeuses qui tracent le plan de la robe future et en font le prix, par un rapide calcul mental de l'étoffe et des accessoires, doublure, garniture, fleurs et broderies. Elles doivent, autant que possible, pour guider les choix, se rappeler ou voir de suite à qui elles ont affaire, connaître l'entourage et les parentés de la dame, surtout le chiffre qu'elle ne dépassera pas ; à celle-là il ne faut point montrer tout d'abord un tissu trop riche, parce qu'ensuite elle ne voudrait plus en agréer de moindres.

Devine-t-on au contraire, dans la nouvelle venue, quelque sujet opulent mais timide, ou bien une de ces hystériques de parure, comme Paris en voit débarquer chaque printemps, les vendeuses habiles s'en emparent, l'entreprennent et, à telle cliente transformée par l'ajustement, heureuse de se voir embellie au delà de ses espérances, elles « arrivent à faire dépenser » — c'est leur terme — 50 000 francs dans une saison. Pour élevé qu'il soit, ce dernier chiffre n'a rien d'insolite. En l'espace de douze mois une vieille américaine, célèbre par son luxe, paya pour 290 000 francs de factures à son couturier. De pareilles notes représenteraient un nombre inouï de robes moyennes, à 7 et 800 francs chaque ; mais quelques articles exceptionnels suffisent à grossir rapidement le total : telle fille de

brasserie anglaise, épousée pour sa beauté par un jeune clerck de la Cité, qui fit plus tard au Transvaal une rare fortune dans les spéculations minières, commandait à la fois une pèlerine de 70 000 francs en zibeline et un voile d'Alençon destiné à orner son manteau de cour, lors de sa présentation à la reine Victoria.

L'élégance masculine ne saurait de nos jours, atteindre de semblables taux, quelque prodigue qu'on la suppose. D'après les confidences du tailleur le plus renommé, son meilleur client détenait le « record » en ce genre avec une dépense annuelle d'environ 20 000 francs.

L'atelier où se préparent les robes comprend deux sortes d'ouvrières : les *coupeuses* qui débitent l'étoffe, les *apprêteuses* qui l'assemblent au moyen d'un bâti. Après un ou plusieurs essais, suivis des rectifications nécessaires, le travail se divise entre l'atelier des corsages et celui des jupes. Dans le premier les « mécaniciennes » piquent les coutures, que rabattent ensuite les « petites mains » auxquelles est dévolu le finissage intérieur et la pose des baleines, noires, grises ou blondes. Ces dernières beaucoup plus recherchées et coûtant, lorsque la pêche des fanons a été médiocre, jusqu'à 160 francs le kilo. Le corsage est alors remis aux *manchières*, puis aux *garnisseuses*, si spécialisées que les unes font presque exclusivement les boutonnières ou les bas de taille, d'autres les nœuds ou les fioritures légères. Corsagières ou jupières,

ateliers de manteaux, de boléros ou de jaquettes, ont à leur tête une sorte d'entrepreneuse responsable à qui le patron paye à forfait les façons de chaque objet.

En ce qui concerne plus particulièrement l'industrie parisienne, les marchandises employées chez un grand couturier se composent d'abord de soieries, dans la proportion de 46 pour 100, de dentelles 13 p. 100 et de passementeries 11 p. 100. Les 30 p. 100 qui restent se répartissent entre les fourrures (8 p. 100), les broderies (7 1/2 p. 100), le juponnage (4 1/2 p. 100), le lainage (3 1/2 p. 100), les plumes (2 p. 100), les fleurs (1,15 p. 100), les baleines de corsage (0,85 p. 100); enfin les menues fournitures de lingerie, mercerie, étoffes de crin, dessous de bras, etc., atteignent ensemble 2 1/2 p. 100.

Au point de vue de la clientèle, les fortes maisons de la rue de la Paix ont calculé que les expéditions à l'étranger s'élevaient à 17 p. 100 du chiffre d'affaires; les livraisons aux commissionnaires, aux couturières américaines et allemandes qui viennent au mois d'août cueillir de porte en porte les modes de la saison prochaine, représentent 8 p. 100; les ventes faites *à Paris* à des étrangers absorbent 38 p. 100; quant à la consommation française proprement dite elle ne constitue que 37 p. 100 du total.

Ce total varie, suivant l'importance relative de chaque établissement, de 5 à 8 millions de francs,

divisés entre 3000 comptes environ, dont 7 à 800 nouveaux chaque année. Les titulaires de ces comptes sont de qualité très inégale sous le rapport de la fortune : nombre de dames riches, en France, ne se font pas habiller chèrement, tandis que beaucoup d'autres, médiocrement aisées, s'endettent pour se vêtir. S'assurer que ces dettes seront payées est une grosse préoccupation des fournisseurs. L'un d'eux eut naguère l'idée ingénieuse de coucher sur une « liste noire » les noms des insolvables convaincus. Le malheur voulut que cette liste secrète, imprimée à l'usage exclusif des membres de la corporation, tombât sous les yeux de l'un des débiteurs qui y figurait et qui mena, dans les journaux, un terrible tapage contre une entreprise si indiscrète.

Les commerçants renoncèrent à ce procédé, mais perfectionnèrent leurs moyens d'investigation. Lorsqu'une inconnue se présente ils profitent du délai demandé pour l'essayage et, avant de donner un coup de ciseau dans le tissu, se procurent, sur le genre de vie de cette cliente nouvelle, des détails qui leur permettent d'évaluer le « découvert » qu'elle comporte. Ils n'ont pas toujours besoin de s'adresser à cet effet aux agences ; on se prête entre confrères une assistance mutuelle sur ce chapitre ; la mode aussi renseigne la couture et aussi les bijoutiers ou autres négoces analogues, à charge de revanche. L'acheteuse de passage, logée à l'hôtel, est tenue de payer d'avance.

Les aigrefins du monde entier ont l'œil sur cette proie qu'est le quartier de l'Opéra pour les objets de luxe, du luxe qu'ils veulent obtenir gratis. Tous les jours et particulièrement dans le plein de la saison, à l'époque du Grand prix, arrivent, soit une débutante de la galanterie qui espère trouver, grâce aux robes qu'elle commande et qu'elle portera si gracieusement, le gentleman capable d'en acquitter le montant; soit des messieurs, de noms connus dans l'aristocratie européenne, qui sollicitent du crédit pour d'aimables compagnes, mais dont la garantie personnelle est trop mince en faveur de leurs protégées ; leurs promesses, ou même leurs billets, ne pouvant être acceptés nulle part.

Malgré les efforts de précaution du vendeur, ses pertes sont nombreuses. La délicatesse n'est pas toujours en honneur dans les couches sociales les plus élevées ; il se trouve souvent des altesses qui paient mal ou qui ne paient pas. L'histoire de la princesse de Saxe-Cobourg-Gotha a récemment défrayé la presse ; mais il est, au compte de familles souveraines, beaucoup d'autres créances irrécouvrables que le public ne connaît pas. Le crédit, vis-à-vis des clientes qui, plus ou moins exactement, finissent par s'acquitter, est une lourde charge chez les couturières, même les plus modestes. Un prédicateur influent a trouvé la question assez importante pour la traiter en chaire, dans des retraites consacrées aux femmes du monde. Il leur a fait un cas de conscience du retard qu'elles apportaient à

régler leurs notes ; il a cité l'exemple d'une petite patronne récemment établie, malade de la fièvre typhoïde et n'ayant pas un sou à la maison pour acheter des remèdes, tandis qu'on lui devait, par fractions de 150 à 700 francs, une somme assez notable qu'elle n'osait pas réclamer, crainte de déplaire.

Mais les femmes ne commanderaient pas si elles savaient qu'on apportera la facture avec la robe ; pénétrées de ce principe, les grosses maisons consentent des crédits dont l'ensemble monte, chez l'une d'elles, jusqu'à 6 ou 7 millions. Le capital flottant n'est pas sans réduire leur bénéfice net, dont l'importance est assez difficile à préciser à cause de la manière dont elles le calculent. Ici on l'estime à 30 p. 100, tandis qu'ailleurs on affirme qu'il n'excède pas 10 p. 100 du chiffre d'affaires. L'expert, commis par le tribunal de la Seine pour examiner les livres d'une couturière, dont les factures étaient taxées d'exagération par sa cliente, exposa, dans son rapport, que le prix de revient des marchandises ressortait à 43 p. 100 seulement du prix de vente ; et l'avocat de la plaignante fit remarquer que, dans ces livres même, le prix d'achat des étoffes était déjà majoré, suivant un usage d'ailleurs général, pour parer à la dépréciation que subissent, d'une année à l'autre, les coupons invendus.

De ces soldes, quelques-uns sont utilisés, d'après leur nature et leur dimension, sous forme d'om-

brelles, de jupons, de sachets ou de boîtes à gants. Mais le commerce des toilettes de luxe, offre, par certains côtés, tant d'aléas qu'un ordre plus ou moins strict dans la gestion, une prudence plus ou moins sévère dans l'acceptation des commandes, fait varier singulièrement le profit définitif.

VII

Les confectionneurs.

Un million de nouvelles machines à coudre par an, sur le globe. — 2 000 points par minute. — Diversité de leur besogne ; elles festonnent, soutachent, brodent, piquent, faufilent et assemblent. — Machines « à tracer » sur le tissu, à l'encre. — Les « matelas » d'étoffes superposées. — Découpage avec la « scie à ruban. » — Entrepreneurs des grands magasins. — Economie de la matière. — Les « complets » pour hommes à 12 fr. 50. — Les « effilocheurs » ; la même laine rachetée 10 fois de suite par le même fabricant. — Dépossession des petits tailleurs. — La disparition du fripier. — Concurrence allemande. — Les ouvrières de l'aiguille et leurs salaires. — Budgets vraisemblables. — La morte-saison. — Le remède. — Les fabrications en gros. — Influence de la première communion sur le commerce. — Les « petites mains ». — Défaut d'apprentissage et d'habileté. — La concurrence des prix de façon sur la surface du monde. — La vente des modèles à l'étranger.

Tous autres, dans ce domaine du vêtement, sont le but, les moyens d'action, les chances de succès ou de perte du « confectionneur. » Sa clientèle, peuple et petite bourgeoisie, est immense mais peu fortunée. Cependant elle est sensible à l'élégance. Pour obtenir sa faveur il lui faut donc offrir un costume dont la tournure attrayante séduise à petits

frais. L'émulation des fabricants d'étoffes, les progrès du machinisme dans la coupe et la couture ont permis de réaliser des économies incroyables.

Chaque année, sur la surface du globe, plus d'un million de nouvelles machines à coudre viennent accroître ou remplacer le stock précédemment en usage. D'une seule maison il en sort deux milliers par jour. Construites en vue de besognes très diverses, capables de faire en certaines spécialités jusqu'à 2 000 points par minute, à « navette » ou à « chaînette, » à jour ou en zigzag, elles festonnent, soutachent, brodent, piquent, faufilent ou assemblent avec une précision mathématique et une rapidité vertigineuse.

Le travail leur arrive tout préparé par des appareils, dont le public a pu suivre en 1900 la marche régulière dans les galeries de l'Exposition universelle au Champ-de-Mars. Avec la « machine à tracer », il suffit d'appliquer des clichés reproduisant en relief un groupement de patrons et de tourner une manivelle ; en quelques secondes, le cliché s'encre et ses lignes s'impriment sur le tissu avec une netteté parfaite. Une autre machine superpose les étoffes, pour en former des « matelas » destinés à être tranchés en bloc. Elle saisit automatiquement le bout de la pièce, transporte le pli à la longueur désirée, toujours dans le même sens, le juxtapose et le marge exactement, le coupe, puis reprend d'elle-même le pli suivant.

L'épaisseur moyenne de 5 centimètres ainsi obte-

nue, sur laquelle on place le morceau où les contours du patron ont été reproduits, est portée à un établi que traverse la « scie à ruban. » Cette mince lame d'acier, tournant à grande vitesse, a vite fait de découper l'empilage de drap, d'après les sinuosités que l'ouvrier l'oblige à suivre. Un dernier outil perce et marque les poches aux dimensions voulues. L'ensemble de ces procédés réduisent au minimum les frais de fabrication et les déchets inutilisables qui vont s'émiettant sur le parquet. Or l'habile emploi de la matière entre pour beaucoup dans la science d'un coupeur : les économies que réalisent sur ce chapitre les entrepreneuses des grands magasins sont le plus clair de leur bénéfice. Si elles acceptent des façons à très bon marché, c'est parce qu'elles gagnent, sur 5 ou 6 costumes, que fournit une pièce, 3 ou 4 mètres d'étoffe que leur adresse personnelle leur permet d'épargner.

La plupart des maisons de détail mettent en vente des « complets » pour hommes à partir de 50 francs. Quelques-unes commencent à 25 francs, d'autres à 13 fr. 75 et l'on peut aller plus bas encore. Le costume, offert au public pour 13 fr. 75, est acheté au fabricant 12 fr. 50. Les 3 mètres de drap, à 2 fr. 30 chaque, qu'il absorbe communément ne sont pas, on le devine, une substance bien précieuse. Cependant la solidité est assez grande, le teint seul en est fragile. Ce genre de tissu, inventé à Lisieux, a été imité et perfectionné à Vienne, en Autriche.

Il porte le nom de « renaissance », sans doute parce qu'il se compose de vieux draps effilochés, mélangés en trame à du coton qui augmente leur tenue. Le tout, foulé fortement, reçoit après tissage l'impression d'un dessin flatteur. Dans sa vieillesse, le vêtement, mis au rebut, retourne par une pente fatale aux effilocheurs. « Il y a telles laines, me disait un confectionneur de Lille, que j'ai peut-être rachetées dix fois ou davantage, sans le savoir, à mesure qu'elles me reviennent, sous l'aspect d'étoffes neuves, de chez le fabricant qui les ressuscite.

Sur ce genre de vêtements, non seulement le détaillant ne gagne rien, mais le modeste écart qui sépare le prix de vente du prix d'achat est loin de couvrir ses frais généraux; d'autant mieux que c'est souvent sur ces sortes au rabais que porte le principal effort de sa réclame : l'affiche sensationnelle représentera un voyageur dans l'attitude de l'ébahissement, proférant les paroles suivantes : « Je viens de faire le tour du monde ; rien ne m'a plus étonné que les prix exceptionnels des vêtements de la maison X... ! » Ou bien encore un placard monstre posera cette question : « Trouvez la superbe jaquette, haute nouveauté d'Elbeuf, à 11 fr. 95 ? » — A quoi un second placard, deux jours après, répondra : « On trouve la superbe jaquette à 11 fr. 95 aux magasins de... »

Mais le client, une fois attiré, achète autre chose et peut-être une qualité supérieure, où le marchand

trouve son compte. Au demeurant, l'ouvrier actuel se procure un costume « bourgeois » ; un costume *neuf*, c'est quelque chose ; nul ne l'a endossé avant lui ; tandis que son grand-père se fournissait chez le fripier et portait de vieilles hardes, souvent nuancées de pièces de rapport. « Les poètes, disait Regnier, s'en vont l'habit *cicatrisé*, courtisant les grands seigneurs. » Les seuls vêtements que l'on eût naguère le droit de vendre tout faits étaient les vêtements d'occasion.

Depuis un demi-siècle qu'elle existe, l'industrie des confectionneurs n'a cessé de grandir. Elle a d'abord conquis la masse populaire, puis elle a dépossédé les petits tailleurs qui travaillaient pour la bourgeoisie. Dès 1867, ceux-ci voyaient diminuer de moitié leur chiffre d'affaires; depuis lors, ils ont à peu près disparu et les patrons de second ordre sont menacés de les suivre. Avec une clientèle toute locale, des frais proportionnellement lourds, l'obligation de se procurer, à prix peu avantageux parce qu'il achète par petites quantités, un assortiment de marchandises supérieur à son débit, — ce qui l'expose à des pertes sensibles — le tailleur doit supporter une morte-saison de quatre à cinq mois. Il est condamné à payer très haut la main-d'œuvre et à consentir des crédits très longs aux acheteurs.

La maison de confection au contraire travaille au comptant, profite du chômage pour renouveler ses collections, utilise toutes ses matières pre-

mières, les écoule en tout lieu et jouit des avantages de celui qui achète, produit et vend par masses. Seuls les grands tailleurs n'ont pas à redouter cette concurrence, parce que, pour leur public fortuné, la question d'argent n'existe pas.

Établis dans le nord pour les qualités communes, à Lyon ou à Paris pour les articles moyens et soignés, de vastes ateliers centralisent l'habillement de plus des deux tiers de la population masculine. Quelques maisons unissent à l'industrie le commerce : la *Belle Jardinière* vend, par les mains de ses 2 500 employés, les lainages achetés à des centaines de fabriques, que 7 000 ouvriers des deux sexes exécutent pour elle. Dans ces usines à vêtir, la division du travail est poussée au point que telles boutonnières sortent exclusivement de certaines localités et qu'il n'est pas de costume qui ne passe avant d'être livré, par les mains de 30 personnes.

La confection féminine, plus jeune de vingt ans, s'est organisée sur les mêmes bases, bien que d'une manière un peu différente, pour répondre aux mêmes besoins. Elle faisait déjà, il y a trente ans, moitié plus d'affaires que toutes les couturières de la capitale réunies et ses articles étaient demandés au dehors de préférence à tous autres. Durant les six ou sept mois que durèrent le siège et la Commune, les étrangers, dans l'impossibilité de communiquer avec Paris, portèrent leurs demandes à Berlin qui, depuis quelque temps, s'était outillé

pour produire le vêtement de femme à bas prix. La guerre terminée, on s'attendait à voir revenir cette clientèle ; elle ne revint pas. On pensa que les marchands de Londres et de New-York s'étaient laissés momentanément séduire par le bon marché des produits allemands, mais que cet engouement serait éphémère ; on fut promptement détrompé. Il arriva, sur le marché même de Paris, des articles berlinois d'un prix tellement inférieur que plusieurs de nos industriels, n'osant soutenir la lutte, se découragèrent et fermèrent leurs établissements. Le mal empira d'année en année ; à l'extérieur, nos anciens débouchés nous furent enlevés un par un ; en France de nouvelles maisons disparurent et l'importation allemande s'accrut dans des proportions effrayantes. Non seulement nous avions perdu notre primauté d'autrefois, mais nous étions menacés d'un anéantissement complet. Cela dura jusqu'en 1880.

A ce moment, des hommes d'initiative tentèrent de restaurer la fabrication parisienne et d'écraser la concurrence allemande en produisant meilleur marché qu'elle-même. La première chose à faire était d'économiser les frais de main-d'œuvre. A cet effet, ils s'entendirent avec nombre d'entrepreneurs qui prennent à forfait la couture et le finissage du vêtement de série. Ils leur fournirent les moyens d'organiser dans les quartiers populeux, comme Belleville, Montmartre, les Batignolles, de vastes ateliers. Les procédés de travail améliorés, on obtint

de nos tisseurs des étoffes à meilleur marché. Enfin l'on créa au fond des campagnes des manufactures qui livrèrent certains matériaux, comme les broderies, à des conditions tout à fait économiques.

Ces efforts furent couronnés d'un plein succès. Dès 1883, la marche ascendante de l'importation allemande s'arrêta, puis commença à décroître et n'a pas cessé depuis lors de décliner. Nos fabricants, après avoir reconquis le marché français, ont repris pied en Angleterre et en Amérique, d'où on les avait complètement délogés, et l'étranger revint chez nous. Sauf le vêtement d'hiver, que l'Allemagne établit encore à des prix plus avantageux que nous-mêmes, nos compatriotes remportent sur leurs rivaux des avantages marqués.

Mais l'âpreté de la lutte, où faillit se tarir une des sources les plus abondantes du travail national, montre à quel point les patrons sont peu maîtres de fixer à leur gré le taux des salaires qu'ils distribuent; et l'on ne doit pas manquer de s'en souvenir lorsqu'on s'intéresse aux classes laborieuses et que l'on recherche les moyens pratiques d'améliorer leur sort.

De nobles et généreux esprits ont attiré l'attention publique sur la situation précaire des ouvrières de l'aiguille ; ils ont dressé des budgets de couturières et de lingères, dont beaucoup se réglaient en déficit. Fait improbable d'ailleurs, puisque celui qui n'a ni capital à dissiper, ni crédit à attendre, est forcé toujours de subordonner sa dépense à sa

recette. Après eux, et dénaturant leur pensée, quelques détracteurs superficiels du temps présent ont imputé au machinisme la responsabilité de ces misères ; empruntant à la poésie de quoi émouvoir l'âme du lecteur, ils ont cité à titre d'argument, la « Chanson de la chemise » ; sans prendre garde que Thomas Hood, l'auteur de cette douloureuse complainte, *The song of the shirt*, était mort en 1845 !

Il semble, par un contraste facile à évoquer, que, dans le monde où se portent les toilettes, la femme, avec son luxe incomparablement plus grand que celui de l'homme, est la privilégiée ; tandis que, dans le monde où les toilettes se font, elle est, avec son gain minime, la plus infortunée des créatures. Et comme personne plus que les intéressées n'est appelé à souffrir de ce contraste, il est clair que, pour ces ouvrières frôlant tout le jour le luxe et faisant de leurs mains la beauté des clientes, peu douées souvent du côté de la nature mais qui veulent être jolies quand même, la rancœur de leur condition devient plus amère. La tentation d'en sortir doit être terriblement aiguë, lorsqu'une ancienne camarade d'atelier, une *chanceuse*, depuis peu « arrivée, » leur envoie un bonjour amical du haut de sa calèche rangée le long du trottoir.

Comparé pourtant à l'ensemble de la corporation, le personnel des grandes maisons peut passer pour favorisé au point de vue du salaire ! Il gagne en moyenne 4 fr. 50. Les salles où travaillent en commun les demoiselles de la couture n'engendrent

aucune mélancolie ; le bavardage susurrant et ininterrompu, semblable au bourdonnement d'une ruche d'abeilles, témoigne qu'à défaut d'aliments plus substantiels ces jeunes personnes n'aiment pas avaler leur langue ; et les fusées de gaîté, qui partent d'un coin ou de l'autre, confirment la sagesse de ce dicton antique que « rire est ce qui contente le plus et ce qui coûte le moins. »

Mais nous sommes au moment de la presse ; vienne l'heure du chômage, beaucoup de ces chaises seront vides et comment vivront alors celles qui les occupent aujourd'hui ? D'autant plus que les licenciées sont les moins capables, par conséquent les moins payées durant les mois de forte besogne. Comment supprimer ces alternatives prodigieuses ? Le 15 février, chez telle faiseuse connue, il n'avait été commandé encore que deux ou trois robes. Il y a des époques où les patrons n'ont pour ainsi dire rien à faire, bien qu'ils n'aiment pas avouer ces mortes-saisons. L'un d'eux avait l'amour-propre de tenir éclairées jusqu'au milieu de la nuit les fenêtres de ses ateliers vides, afin de se donner, aux yeux des passants, l'air de veiller. Le fait a été constaté par un inspecteur.

Cette veillée, dont le législateur a prononcé la suppression, les ouvrières lui sont unanimement favorables, tant que la loi ne pourra abolir le chômage périodique de quatre ou cinq mois par an. Ce mal, contre lequel la force publique est impuissante, la charité tente vainement d'y remédier :

philanthropes ou religieux, tous ceux qui ont formé les œuvres de patronage et d'assistance sur lesquelles a été appelée l'attention du public, reconnaissent les premiers que ce sont là des palliatifs tout à faits insuffisants et presque chimériques. Une immense corporation de travailleurs ne peut pas normalement être à l'aumône, et nul ne concevrait qu'il en fût ainsi en un temps où le salaire s'est partout accru, du haut en bas de l'échelle, pour la moitié féminine du genre humain, depuis l'ouvrière de manufacture jusqu'à la simple « bonne à tout faire », laquelle gagne *cinq fois plus aujourd'hui* qu'il y a cent ans.

Il est vrai que, pour rien au monde, la plupart des ouvrières de l'aiguille ne consentiraient à « se mettre en service », à moins d'entrer, avec des gages de 100 francs par mois, dans des intérieurs opulents où elles s'occuperaient uniquement à coudre pour leurs maîtresses. Aux autres métiers d'appoint, aux tâches transitoires que leur offrent des institutions bienfaisantes, elles répugnent manifestement. Sur 50 qui viennent solliciter un jour ces ouvrages un peu vulgaires, 25 ne se présentent même pas le lendemain au poste indiqué, et, parmi les 25 qui sont venues une fois, le plus grand nombre n'y retourne pas les jours suivants.

Un puissant correctif à cette inaction désastreuse serait d'engager les dames, sensibles aux questions sociales, à ne pas se donner le mot pour commander toutes au même moment, comme elles font,

des objets de toilette qu'elles exigent sans aucun retard ; mais personne ne peut sérieusement avoir une pensée aussi singulière. Et qui ne se révolte à l'idée qu'un pareil système exposerait infailliblement quelques-unes de nos contemporaines à porter la mode d'il y a trois mois !

Ce que ni l'État, ni l'Église, ne sauraient améliorer avec des menaces ou des prières, l'intérêt privé, le brutal et sagace intérêt, maître du monde économique, se chargera de le réformer. Les maisons de confection, qui produisent en grand, font faire, par « séries » de tailles différentes, 500 ou 600 costumes du même modèle, aussi bien d'hommes que de femmes, tant d'hiver que d'été. Elles fabriquent à peu près tous les genres : peignoirs ou jupes, corsages ou matinées, manteaux ou pèlerines, tabliers ou sorties de bal. Elles parcourent toute la gamme pour chaque nature d'objets, depuis l'extrême distinction jusqu'à l'extrême médiocrité.

Je visitais l'une d'elles au moment des premières communions. Cet acte religieux est source d'affaires importantes, parce qu'il occasionne d'assez fortes dépenses, même dans les milieux anticléricaux — surtout dans ceux-là, m'a dit le chef d'un grand magasin populaire de Paris ; la France ne renferme-t-elle pas nombre de pieux sceptiques ? Un barbier libre-penseur de mon voisinage, le matin de la première communion de sa fille, affirmait que c'était bien là « le plus beau jour de sa

vie » — Tout ce que porte la famille ce jour-là doit être neuf ; le père, la mère s'habillent de neuf ; la mère surtout, occasion favorable d'obtenir de son époux une toilette fraîche, alliance du profane et du sacré. Le confectionneur a prévu, pour toutes les bourses, un assortiment complet : aux fillettes pauvres il offre, pour 3 fr. 75, la robe, le corsage et le voile, avec un bonnet de 0 fr. 85 ; aux plus cossues, le bonnet de 15 francs, avec le costume de 130 francs, composé de deux jupes de mousseline étoffées d'un dessous en soie. La ceinture débute à 1 fr. 45 et s'élève jusqu'à 40 francs.

Même variété pour les deux sexes, même échelle de prix pour les adultes que pour les enfants. Les stocks de vêtements de toutes sortes, accumulés sans relâche, aident à régulariser le travail dont les femmes vivent toute l'année. Par sa prévoyance et ses capitaux, cette industrie conjure les conséquences de la saison morte, en compensant la « mesure » par la « série », l'atelier des commandes par les ateliers d'approvisionnement.

Mais, dit-on, le salaire distribué par ces derniers est d'une insuffisance notoire. Les entrepreneuses, avec qui traite le confectionneur et qui occupent chacune un certain nombre d'ouvrières, passent pour dévorer le profit des malheureuses qu'elles emploient, en leur payant des prix dérisoires de façon. L'imagination, l'intelligence et aussi cette sorte de bon jugement appliqué à la profession manuelle que l'on nomme le « goût », crée, parmi

la classe laborieuse, une aristocratie, une bourgeoisie et un bas-peuple, bref une hiérarchie, où quelques-unes sont traitées très bien, d'autres assez bien, d'autres très mal; parce qu'on en a toujours assez de celles qui n'ont qu'une aiguille au bout des doigts et point d'idées dans les mains ni dans les yeux.

Or les trois quarts des « petites mains » ne connaissent pas leur métier; elles peuvent coudre, voilà tout. On ne veut plus faire d'apprentissage, c'est un trop gros sacrifice et les enfants, casés trop jeunes par les parents, tant bien que mal, pour réaliser un gain immédiat, ne savent rien, pas même soutenir leurs points aux endroits où il est nécessaire. On ne peut pas se fier à elles et, si l'entrepreneuse n'existait pas, ces incapables mourraient de faim. Il est indispensable de les guider, de repasser le travail après elles pour obvier à la mauvaise fabrication. Si d'ailleurs on approfondit la moyenne des risques et des bénéfices de ces intermédiaires, le nombre de ceux qui s'enrichissent et de ceux qui se ruinent, on apprécie ce que vaut, dans un prix de revient, leur activité et leurs efforts.

Encore faudrait-il, observe-t-on, que les plus déshéritées des ouvrières eussent de quoi vivre; et l'on s'indigne contre ce que l'on a tôt fait d'appeler le « sweating système, » l'exploitation de la sueur. N'empêche que le bourgeois qui parle ainsi s'applique, quand il achète quelque chose, à payer

le moins cher possible. Or les tarifs de façon rivalisent, les uns avec les autres, sur toute la surface du monde civilisé. Nécessairement les plus bas font la loi aux autres et il existe des hameaux en Europe où les femmes gagnent six sous par jour.

Sans sortir de France, beaucoup d'entreprises installées en province, en Bretagne, à Nancy, à Châteauroux, font travailler autour d'elles des paysannes qui acceptent *en hiver* — jamais en été — des salaires très modestes. Toute l'année fonctionnent, auprès des centres miniers, des forges, des grandes usines où les hommes sont occupés, des ateliers analogues. C'est un bienfait pour ces ménages d'ouvriers et de cultivateurs. A Paris même, la femme mariée, la jeune fille vivant sous le toit paternel, sont heureuses d'un gain modique, qui augmente le bien-être du foyer et avec lequel la célibataire, isolée dans sa mansarde, consume ses forces sans « joindre les deux bouts », suivant l'expression vulgaire.

Qu'en conclure sinon que, pour les capacités médiocres ou ordinaires, la couture n'est un métier possible dans la capitale qu'à la condition d'habiter en famille. Il n'y a là rien d'injuste ni d'immoral, rien dont on puisse faire un crime à la société ; d'autant qu'il existe, pour les femmes seules et indépendantes une infinité d'autres emplois — et le nombre en augmente tous les jours — où les autres femmes, attachées au logis d'un mari ou d'un père ne peuvent souvent lutter avec elles.

Au vêtement confectionné se rattache une industrie toute spéciale, celle des « modèles. » De nombreuses maisons, à Paris, ne s'occupent pas d'autre chose ; les plus importantes vendent à l'Amérique et à l'Angleterre. Si j'en crois une tradition dont je ne garantis pas l'exactitude, la vente des modèles outre-manche daterait de loin : dès la fin du dernier siècle, on expédiait chaque semaine à Londres, paraît-il, une poupée de grande taille qui portait les modes de Paris. L'envoi se fit régulièrement, même pendant la Révolution et aux jours les plus sombres de la Terreur ; une seule fois il manqua d'arriver à la date ordinaire ; ce fut au mois d'octobre 1793, lorsque Marie-Antoinette venait d'être guillotinée. Les fabricants de modèles n'emploient qu'un personnel de choix, créateurs plutôt qu'ouvriers. Quelques-uns envoient encore des poupées, habillées de papiers dont la disposition reproduit très exactement la forme d'un costume que l'on peut, d'après elles, copier aisément. Sur ce terrain, l'Allemagne nous suit de près et exporte des « modèles français », exécutés à Berlin d'après les nouveautés parisiennes.

VIII

Les chaussures et les gants.

Les peaux des abattoirs de Paris. — Les *saladeros* de l'Amérique du Sud. — Moutons des Indes. — Chèvres et chevreaux de Turquie et des Balkans. — Antilope ; poulain de Russie. — Talons en bois de Romorantin. — La mégisserie ; la « chair » et la « fleur ». — Bottines jaunes et blanches. — « Efflorures » sur carton. — Les cordonniers de l'ancien type. — La fabrication mécanique. — L'élévation des salaires engendrant, aux Etats-Unis, le bon marché de la main-d'œuvre. — La location des machines, payée au mille de points. — Les « godillots ». — La longueur des pieds féminins, suivant les pays. — La cordonnerie de luxe.

Les gants de maçons et de laboureurs au moyen âge. — Les gants de travail en Amérique, pour les ouvriers. — Gants français retour de Londres. — Les *War gloves*. — 140 manipulations avant d'être porté. — Pseudo-gants de « chamois » et de « chien ». — Gants de Suède. — Le fromage de Roquefort et la peau de gant. — Les ingrédients de la teinture. — 30 millions de paires de gants.

« Si tes bottes sont trop étroites, dit un proverbe Kirghise, que t'importe que le monde soit vaste ; » maxime pleine de saveur par où nous apprenons, à ne prendre cet aphorisme barbare qu'au sens propre, en laissant de côté sa haute portée morale, que les descendants des Mongols, errants dans les

steppes de l'Asie, sont sensibles, ainsi que nous-mêmes, aux influences d'une chaussure défectueuse sur la santé et même sur l'humeur. En fixant à 20 francs par personne, en moyenne, la part de la cordonnerie dans la dépense de chacun d'entre nous, on peut évaluer la production nationale à 800 millions de francs, auxquels il faut ajouter 100 millions d'exportation ; soit 900 millions dont le tiers est absorbé par la main-d'œuvre.

Quand aux matières premières, une petite partie seulement est d'origine française. Les meilleures peaux de bœuf ou de vache sortent des abattoirs de Paris, mais le second choix, les « saladeros », viennent de l'Amérique du Sud et des Antilles; grande quantité de veaux s'achètent en Allemagne, Autriche et Hollande. Les moutons nous arrivent de plus loin : on les importe tout tannés des Indes. Quant aux chèvres et chevreaux, dont les grands marchés sont Londres et Marseille, c'est par la Turquie, l'Égypte, les Balkans qu'ils nous sont fournis. Les plus chers sont ceux de Kasan. La cordonnerie de luxe joint aux cuirs ordinaires l'antilope, le kangourou, le marsouin, au grain particulièrement lisse, le poulain, plus souple que tout autre, plus coûteux aussi, parce qu'on n'emploie qu'une partie prise sous la croupe, traitée suivant une méthode dont les Russes gardèrent longtemps le secret.

A ces dépouilles animales se marient parfois d'autres substances : Romorantin eut, pendant

vingt années, le monopole du façonnage des talons en bois pour bottines genre Louis XV ; nulle part, comme en Autriche, on ne sait tirer parti du carton pour donner de l'apparence aux semelles des chaussures bon marché ; enfin les vieux souliers, lorsqu'après avoir passé de pieds en pieds, ils terminent, au sein des choses innomables, leur laborieuse et kilométrique carrière, ne sont pas encore tout à fait perdus. Tantôt on les met en pâte pour former un cuir factice, qui se dissimulera en certains coins invisibles des souliers neufs ; tantôt, après les avoir assouplis dans l'eau et dépouillés de leurs clous qui se vendent à part, on y taille à l'emporte-pièce des empeignes de souliers d'enfants.

Avant d'être mises en œuvre, les peaux sont traitées de bien des manières, tannées ou « mégissées. Ces dernières, trempées avec leur poil dans un bain de chaux, puis enduites d'une pâte sèche, d'un « habillage » fait avec des blancs d'œufs, de l'alun et de la farine, dont elles s'imprégnent et se « nourrissent. » Pour certaines préparations, comme celle du chevreau, les États-Unis rivalisent aujourd'hui avec la France qui en avait naguère la spécialité. La nature et le travail créent, dans chaque sorte, des qualités multiples, dont les unes, creuses ou veineuses, valent moitié à peine des meilleures, sans défaut.

L'homme du métier reconnaît, à l'aspect du plus petit morceau de cuir, de quel membre de l'animal

il est tiré. Du reste, les diverses portions d'une même peau servent à divers usages : les semelles par exemple, se font en vache, sauf pour les très grosses chaussures ; mais la partie extérieure vient du « croupon » et la partie intérieure du ventre. Celle-ci est généralement du cuir « scié », divisé en plusieurs épaisseurs, dont la carrosserie achète la « fleur », c'est-à-dire l'épiderme ; tandis que les cordonniers se contentent du dessous appelé « chair. » S'agit-il d'établir ces bottines jaunes, dont la mode s'est introduite depuis une dizaine d'années, il suffit de présenter le cuir à l'envers. En veut-on de blanches pour les enfants, on utilise le jeune veau, dit « mort-né » dont le poil est rasé de près. Le mouton sert aux contreforts et aux doublures ; quant aux pantoufles ou aux souliers du plus bas prix, on les obtient en collant une « efflorure » de peau sur du carton ou sur du feutre.

Quoique le pied passe, dans la personne humaine, pour l'organe le moins intelligent — on ne sait pourquoi, peut-être par son éloignement de la tête — tellement que c'était il y a deux cents ans une locution courante de dire d'un sot « qu'il avait peu d'esprit hors des talons, » d'où sans doute l'expression moderne de « bête comme ses pieds », l'habillement de ces extrémités inférieures n'en constitue pas moins un art très délicat parce qu'il est sans retouche possible.

Ni le cordonnier qui prend méticuleusement les

largeurs de doigts et les saillies de cheville, après avoir tracé les contours de plante sur une feuille de papier, ni son client qui, pendant ces préliminaires, multiplie les avis et les conseils afin de n'être ni trop à l'étroit, ni trop au large, n'eussent imaginé, il y a trente ans, qu'un individu soucieux de sa toilette pût s'introduire sans déchéance dans des souliers fabriqués à la grosse par une usine.

C'est la botte
Qui dénote
L'homme vraiment élégant,

formulait excellemment le bottier fashionable de la *Vie parisienne*. Ambitieux de créer plus tard pareilles bottes, le jeune « bœuf » — ainsi désigne-t-on l'apprenti — commençait par poisser les fils et ajuster des soies de porc. Le grand jour venu où son patron lui mettait l'alène en mains, il était admis à une initiation dont la durée, avant de passer compagnon, était de cinq ou six années. Sous l'ancien régime, c'était plus grave encore : à voir les cérémonies, les serments et les onctions laïques qu'il fallait pour affilier à Paris un cordonnier aspirant à la maîtrise, on eût dit qu'il s'agissait de graduer un docteur ou de consacrer un prêtre.

Le plus grand nombre, parmi ces « disciples de saint Crépin », ont déjà disparu devant le magasin de chaussures fabriquées à la mécanique. Le savetier seul résiste, le savetier chanteur de La Fon-

taine, confiné dans son travail de réfection économique. Le commerce des souliers tout faits débuta en 1820, par des exportations de « pacotilles » aux colonies. Mais le premier essai de division du travail ne s'affirma que vers 1855, après la découverte des appareils qui devaient déposséder la piqueuse de bottines de son intéressant ouvrage. Jusqu'en 1880, ces produits, le plus souvent cloués ou vissés, grossiers étuis de cuir, étaient demeurés très inférieurs au « cousu-main. » Mais l'invention de machines, imitant exactement le travail de l'homme et adaptées aux besognes les plus complexes, accomplit alors une révolution rapide de la cordonnerie.

Les Américains en furent les auteurs. Il s'est produit chez eux, pour cette industrie où ils sont passés maîtres, comme pour beaucoup d'autres où ils réalisent chaque jour des progrès inouïs, ce phénomène paradoxal : *l'élévation des salaires y a engendré le bon marché de la main-d'œuvre* : l'économie obtenue par une machine est d'autant plus sensible et, par suite, l'intérêt que l'on trouve à l'employer est d'autant plus grand, que le travail manuel à qui elle se substitue coûtait plus cher. Il y a par conséquent beaucoup de profit à imaginer des appareils nouveaux, parce que la vente en est énorme et assurée. Ces appareils, une fois trouvés, abaissent fort le prix de façon, mais non pas la paie de l'ouvrier — les ouvriers américains en ont fait l'épreuve, ils *aiment* les machines ; — seulement

la production augmente, en excitant le consommateur par l'appât du bon marché.

L'émulation à combiner, dans toutes les branches imaginables, des mécaniques ingénieuses, n'est pas récompensée chez tous. Bien des capitalistes ont englouti des millions en tentatives infructueuses. Un seul crée le type parfait ; la fortune le récompense largement, mais la nation elle-même s'enrichit de son succès. La machine à coudre les semelles n'est vendue à nos industriels, par la compagnie Goodyear, que moyennant le paiement, en sus du prix principal, d'une redevance proportionnelle aux services qu'elle rend. Un cadran la surmonte et marque automatiquement le nombre de mille points — celle que j'ai vue en était à 377 millions — pour lesquels la vieille Europe doit, à la fin de chaque mois, payer le tribut à la jeune pupille transatlantique qu'elle émancipait hier.

Nombre d'outils américains ont marché longtemps, ou marchent encore dans nos usines, à des conditions identiques, rapportant à leurs inventeurs lointains 400 ou 500 francs par mois. Ils servent à piquer les tiges, à monter, estamper et fraiser, « déformer » — c'est-à-dire à polir — les talons au moyen du mouvement alternatif d'un fer chauffé par un jet de gaz ; ils servent aussi à percer et à coudre les boutonnières : un petit chariot, muni de tous ses organes actionnés par l'électricité, s'approche de l'étoffe fixée sur la table ; il la

troue, tandis que deux aiguilles, l'une droite, l'autre croche, formant et serrant tour à tour les boucles du fil, font en quelques secondes le tour de la fente, en y appliquant le garnissage de *milanaise* qui donne du relief. Le fonctionnement, malgré sa complication, est irréprochable et la mécanicienne qui y préside fait 350 boutonnières à l'heure, autant que 18 ouvrières de jadis.

L'État français, qui chauffe ses bureaux au bois et les éclaire à l'huile, exige que le brodequin militaire, pour lequel il paie 13 à 14 francs, et dont il fixe le nombre de clous sur les talons et les semelles, soit cousu et piqué à la main. La longueur des points est prévue par arrêté ministériel. N'empêche que le « godillot » est inférieur aux chaussures civiles et ne se recommande que par sa substance : d'épais « croupon » de bœuf.

Depuis que les fabricants ont dressé une échelle rationnelle et mathématique, comportant, pour chaque modèle, 150 à 300 pointures différentes, à moins d'avoir le pied difforme on peut se chausser tout fait. L'établissement des formes, me dit un manufacturier qui fait annuellement 3 millions d'affaires, est l'alchimie de notre métier. Ces morceaux de charme ou de hêtre, taillés suivant des patrons étudiés avec soin, varient en longueur depuis $0^m,20$ de long pour les femmes du Pérou — les plus petits pieds du monde — jusqu'à $0^m,31$ pour les négresses. Ce dernier chiffre correspond au maximum du pied d'homme, en France, tandis

que les extrémités féminines de nos compatriotes sont *en moyenne* de 0^m,25.

Affaire de régime non moins que de race : habitués à marcher pieds nus, les nègres ont des doigts développés en éventail, qui refusent d'entrer dans aucune chaussure, tandis que dans les pays où les dames marchent à peine, le pied se ramasse et s'accourcit. Cette exiguïté n'est-elle pas payée trop cher ? Señoritas hispano-américaines, beautés des harems orientaux, ne plaindrons-nous pas celles à qui le climat ou la coutume interdit de faire usage de leurs jambes, nous autres dont l'œil est réjoui sans cesse par la Parisienne en mouvement ? Spectacle pédestre infiniment délicat, depuis le glissement cadencé et ondulatoire jusqu'au trottinement ailé, qui bat le sol à coups menus et légers.

L'assemblée des notables de 1597, gémissant sur l'excès des importations anglaises, affirmait que nos voisins d'outre-manche remplissent le royaume d'articles de toutes sortes, « jusqu'à de vieilles bottes et savates, qu'ils font porter à pleins vaisseaux en Normandie ! » Plaintes difficiles à admettre, semble-t-il, du moins pour les chaussures, étant donné leur bas prix habituel aux siècles passés. Les campagnards ne payaient leurs souliers que 0 fr. 90 sous Louis XI, soit, d'après la valeur relative de l'argent, 5 fr. 40 en monnaie de nos jours. Évalués aussi en monnaie contemporaine, des souliers à courroie pour la reine (1312) reviennent à 9 fr. 50 ; ceux du sire de la Trémoille

(1400) coûtent 8 francs, les « escarpins » des gens de guerre sont vendus 4 francs au XVIe siècle et l'on se procurait des « houseaux » en cuir de Cordoue — le houseau couvrait, on le sait, la moitié de la cuisse — pour 36 francs. Même bon marché aux temps modernes.

Cet article n'était vraiment onéreux que pour les raffinés, qui poussaient la profusion jusqu'à la démence, comme Cinq-Mars à qui Louis XIII reprochait d'avoir 300 paires de bottes. Les souliers à talons rouges des gentilshommes montaient à 24 francs sous Louis XV ; les mules mignonnes de toile d'argent à mouches d'or allaient encore plus haut; mais la masse de la population se procurait une paire de chaussures communes pour 6 ou 7 francs — 3 livres 10 sous — jusqu'à la Révolution.

La hausse des matières premières et des salaires avait enchéri jusqu'à nos jours, dans une proportion très forte, cette partie de l'habillement. La transformation récente l'a ramenée à des chiffres plus abordables. Il existe aujourd'hui, dans les bazars, des bottines de femmes depuis 5 francs ; le détaillant les achète en fabrique 4 francs, somme qui, chez le manufacturier, se compose de 2 fr. 50 de matière première — « croûte » de vache pour les campagnes, mouton pour les sortes urbaines — 1 franc de façon et 50 centimes de frais généraux et de bénéfice. De nombreux spécialistes d'une catégorie plus relevée offrent, pour un prix uni

forme de 12 fr. 50, des chaussures qu'ils achètent, les unes 7 francs, les autres 11 francs, aux usines.

La cordonnerie mécanique fournit, pour un prix réduit de moitié, des marchandises identiques à celles que confectionnaient péniblement les artisans ordinaires ; elle ne prétend pas remplacer les produits de grand luxe, la tenue de chasse des sportsmen ou les souliers de théâtre des actrices en vedette, copiés sur des tableaux du Louvre. D'abord elle ne suit la mode que de loin. Le bon ton ordonne-t-il maintenant de « porter » des pieds longs et minces, elle en est encore aux bouts carrés, « Carnot » ou « sénateur ».

Puis l'artiste qui exige 55 francs pour une paire de bottines leur donne un degré de perfection, qu'apprécient eux-mêmes de riches fabricants de chaussures toutes faites, en s'adressant à lui pour leur consommation personnelle. Le bottier en renom met ses cuirs en magasin un an d'avance ; comme il n'emploie que les morceaux de choix, une peau, qui rapporte six paires à la confection, ne lui en rendra pas plus de deux ; ses « joigneurs », monteurs et finisseurs sont des ouvriers du premier ordre. Ils savent, par de minutieux battages ou « étirages », augmenter la fermeté de la substance et lui retirer tout son « prêtant », afin de la rendre indéformable. Mais aussi la façon des tiges lui revient à 6 francs, celle des pieds à 12 francs, autant que la matière elle-même. Avec des frais généraux élevés et les pertes inhérentes au crédit,

le profit net ne dépasse pas 16 p. 100 ; chiffre d'ailleurs respectable lorsqu'on atteint, comme la maison la plus en vogue, 750 000 francs de ventes annuelles.

Un penseur avisé qui se refuse à admettre, pour les ouvriers de l'Europe, le danger imminent de la concurrence des races jaunes ou noires, prétend que dans les contrées où le salaire est très bas, l'absence de besoins vient uniquement de l'impossibilité de les satisfaire ; que la civilisation, partout où elle pénètre, accroît en même temps et les ressources et les désirs. Et, symbolisant son idée avec humour, l'observateur dont je parle répondait finement à qui lui objectait qu'un sauvage de l'Afrique, le jour où il aurait tout au plus une chemise à se mettre sur le corps, ne souhaiterait rien de plus : « Le jour où il aura une chemise, eh bien ! il ambitionnera de faire faire sa photographie. »

Les faits, de par le monde, semblent confirmer cette opinion. Le fellah d'Égypte qui, depuis les Pharaons, n'était vêtu que d'une longue blouse, commence, depuis qu'il est plus fortuné, à porter des caleçons. Le nègre du Brésil, occupé sous un soleil torride à la récolte du caoutchouc, sitôt qu'il a réalisé quelque économie s'achète un chapeau haut de forme, une redingote noire et un gilet blanc ; puis se rend à la ville voisine, s'y grise jusqu'à rouler par terre, gâte ses habits et retourne les poches vides à sa plantation. Il n'est pas jusqu'à ceux qui semblent le plus réfractaires à nos

inventions occidentales, comme les Célestes, que l'on ne voyait — avant la crise actuelle — se précipiter à l'envi dans les wagons des chemins de fer récemment mis en service.

J'ai constaté les mêmes phénomènes dans le temps passé : les classes ouvrières, aux XIVe et XVe siècles, lorsque le bétail était à vil prix par rapport à la paie du manœuvre et que la valeur d'un mouton équivalait à trois ou quatre journées de moissonneur [1], la classe ouvrière mangeait de la viande et mettait des gants. Les gants de maçon, de laboureur, de servante, sont un article fréquent dans les comptes jusqu'à Louis XII et qui disparut ensuite, sans doute parce qu'il était devenu trop cher.

Si personne ne marche aujourd'hui pieds nus, le terme injurieux de « va-nu-pieds » n'étant plus guère qu'une figure; si même, dans notre république, ceux qui vont chercher fortune hors de leur village ne le quittent plus « en sabots » — suivant une expression devenue, elle aussi, allégorique — mais bien dans la troisième classe d'un train omnibus, le prolétaire actuel demeure les mains nues, du moins dans le sexe fort. Sur 100 paires de gants sortant des fabriques, les *deux tiers* sont à usage de femme. Mais rien n'empêche d'augurer que l'artisan se gantera, même pour effectuer son labeur. Il se fait déjà en Amérique des *steel protectel gloves* à 2 fr. 50 la paire ; ce sont des gants

1. Voyez mon ouvrage *Paysans et Ouvriers depuis 700 ans*, pages 181 et 223.

très forts, mais doux et souples, recouverts à l'intérieur de petites lamelles de métal pour éviter l'usure, employés par les ouvriers de la pierre, du fer, de la brique et autres métiers de fatigue.

La « main calleuse du travailleur » est-elle donc un cliché menacé de disparaître de la vie réelle, pour se confiner dans la rhétorique électorale ? Sans être aussi proches que les États-Unis de l'heure où tout ouvrier sera, par sa mise, un *gentleman*, les gants, dont la fabrication occupe 150 000 personnes, deviennent de plus en plus chez nous un objet de nécessité. La France en exporte, il est vrai bon nombre à l'étranger et nos industriels déploient, dans la recherche des débouchés, une ingéniosité louable : les « gants de guerre » — war gloves — gants patriotiques pour dames, qui firent fureur à New-York il y quatre ans, au moment de la campagne de Cuba, parce que leur couleur bleue, leurs crispins et leur boutonnage doré, rappelaient fidèlement la tenue militaire des troupes fédérales, venaient d'une maison française qui s'était procuré en Amérique une capote d'uniforme pour en mieux reproduire la nuance et les attributs.

Parmi les gants exportés au dehors, quelques-uns nous reviennent sous une nationalité d'emprunt. Le duc d'Aumale, un jour de chasse à Chantilly, vit arriver au rendez-vous certain cavalier qui, par une étude approfondie, était parvenu à se donner, jusque dans les plus minutieux détails de sa tenue, un aspect rigoureusement britannique.

« Qui est ce monsieur, interrogea le prince, c'est un Anglais? — Non, Monseigneur. — Ah! reprit-il avec un sourire, alors c'est un imbécile ». Le snobisme mérite des égards ; nombre de gants fabriqués à Millau, dans le Rouergue, vont recevoir leurs boutons à Londres, d'où ils sont réexpédiés à Paris.

Millau doit au fromage de Roquefort, issu du lait de ses brebis, d'être devenu un centre important de production des agneaux. Or la peau de gant vient exclusivement de l'agneau et du chevreau de lait, qui n'ont pas encore brouté d'herbe. La Toscane fournit des sortes fines, connues sous le nom de « gants de Turin » ; mais les peaux étrangères, surtout celles de chèvres, souvent plates, maigres, nerveuses, sont d'une qualité inférieure. Les meilleurs chevreaux sont originaires de Tours et de Poitiers, où l'on pratiquait, il y a trois siècles, l'art « d'accommoder les peaux de bœufs et autres en façon de buffle et chamois, qui sont, disait-on, de très bon service ». Cette industrie a disparu du Poitou ; mais Annonay, Grenoble, Saint-Julien (Haute-Vienne), principaux centres de mégisseries, tirent indifféremment de l'agneau et du chevreau, suivant leur préparation, des gants de « Suède », de « chamois », de « daim », de « castor » ou de « chien ».

Il ne s'est jamais fait de gants en peau de chien ; elle serait trop dure. Quant au poétique chamois du Tyrol qui, dans le *Tartarin* d'Alphonse Daudet, va boire le vin chaud chez l'aubergiste, il prête

seulement son nom au gant d'ordonnance, que fournit la peau d'agneau, d'abord imbibée d'huile autant qu'elle en peut contenir, puis séchée et blanchie par une exposition plus ou moins longue au soleil et à la rosée. Le castor n'est autre chose qu'un « chamoisage » de premier choix. Le « Suède » s'obtient en mettant à l'envers les peaux qui n'ont pas assez de « fleur » pour être glacées, et en lissant leur « chair » par un ponçage à la meule.

Un gant, avant d'être porté, subit plus de 140 manipulations, y compris le cousage et la teinture, où il entre parfois des ingrédients bizarres : dans les teintes foncées, données à la brosse, l'urine fut longtemps utilisée pour fixer les couleurs. Telle usine de l'Est avait passé marché avec un quartier de cavalerie de son voisinage, d'où elle tirait quotidiennement des barriques remplies par la troupe, moyennant une indemnité, d'ailleurs minime, qui servait à améliorer l'ordinaire des soldats. Les gants, classés avant la teinture, suivant la couleur qui leur sera propice, d'après leur grain ou leur brillant, arrivent à Paris découpés en trois morceaux : la main, le pouce et les fourchettes ; ils vont alors se faire coudre et piquer en Normandie, en Bretagne ou dans les Vosges.

La coupe n'était autrefois soumise à aucune règle fixe ; on déterminait à peu près exactement la largeur, mais l'usage seul fixait la longueur des doigts ; de sorte que deux ouvriers différents ne donnaient pas les mêmes dimensions aux gants

qui avaient la même pointure. Xavier Jouvin introduisit des proportions qui ont servi de base à un numérotage par lettres et par chiffres et à une collection de calibres, perfectionnés et simplifiés depuis cinquante ans que cette invention est tombée dans le domaine public.

Il ne se fait plus de gants brodés d'or, où les perles et les pierreries se relevaient en bosse, tels qu'en portaient les Florentines au temps de Laurent le Magnifique ; il ne s'en fait plus ornés de peinture à la gouache, comme sous la Régence ; disparus sont les gants parfumés « à la Néroli », « à la Frangipane », et aussi les gants empoisonnés de sinistre mémoire. Les gants ne servent plus de cadeaux diplomatiques et le gantelet de fer du chevalier est devenu le gant de coton du fantassin ; mais les gants contemporains sont sans doute mieux ajustés et il est certain que leur nombre augmente : en France, de 1830 à nos jours, la production annuelle s'est élevée de 10 à 30 millions de paires.

CHAPITRE XVI

LA PUBLICITÉ

I

Les annonces des journaux.

Le prurit moderne de publicité. — « Réclames » politiques mondaines, littéraires. — « Je suis... fort, parce que je bois du quinquina Balandard ». — Publicités à double effet : une drogue qui se paie en réclame; la réclame faite par des gens célèbres. — Le *bureau d'adresse* de Renaudot. — 100 millions de publicité annuelle en France. — Publicités payées en nature. — Journaux à la fois acheteurs et vendeurs de réclames. — La quatrième page des journaux. — Girardin et la *Presse*. — Havas, Laffite, Bullier, Lagrange et Cerf. — Leur union et la Société générale des annonces. — Les courtiers de publicité. — Budget d'annonces des journaux. — Le tarif des annonces en France et à l'étranger.

La publicité dont il est ici question est celle qu'emploient, pour annoncer leurs produits, les fabricants et les marchands. C'est la plus voyante, ce n'est pas la seule. Outre cette publicité industrielle et

commerciale, appliquée à la recherche de gains matériels, il existe divers ordres de « réclames », politiques, mondaines, littéraires ou artistiques, qui satisfont seulement le besoin démocratique de « faire parler de soi. »

Besoin très moderne, lié à notre nouvel état social. La vanité humaine, qui varie peu dans son principe, change de forme suivant les temps. Le prurit de publicité, qui démange les contemporains, tient au mélange plus intime des classes, au rôle prépondérant de l'Opinion banale, où chacun s'efforce de tenir autant de place qu'il peut; parce que, de cette place, il tire ou croit tirer sa force, son honneur, sa jouissance. Désormais, point de pouvoir réel sans « popularité, » point de gloire parfaite sans « notoriété », point ou presque point d'aristocratie durable sans un « retentissement » périodique et, chose plus bizarre, pas de fête privée vraiment élégante, sans distribution aux journaux de la notice explicative du plaisir que l'on a goûté.

S'amuser n'est pas tout; l'important est d'en informer les autres, de leur faire connaître ses toilettes, ses relations, le menu de sa table, les cadeaux donnés à sa fille à l'occasion de son mariage. Cette préoccupation du dehors, cette tendance à faire passer la rue au travers de son *home*, témoigne d'un goût universel de publicité. Le souci que les particuliers ont de se manifester, d'afficher leur situation, leur mérite ou leur personne, dans un monde où les rangs, devenus obscurs, sont par

suite plus âprement disputés, procède du même sentiment que celui qui pousse le négociant à prôner sa marque de fabrique, pour n'être pas éclipsé, dévoré par la concurrence.

Sentiment aujourd'hui si familier, dans tous les milieux, que parfois des publicités d'ordre composite, très différentes dans leurs buts, se prêtent un mutuel appui : n'avons-nous pas vu, sur toutes nos murailles, s'étaler il y a peu d'années un portrait, grandeur nature, du dernier président de la République, avec un cordon rouge en écharpe et un verre d'apéritif en main, souligné de cette spirituelle épigraphe : « Je suis... fort, parce que je bois du quinquina Balandard ? » L'ingénieux Balandard et l'éminent personnage qui lui permettait d'exhiber ainsi ses traits augustes, trouvaient chacun leur compte à cette combinaison : l'un en vulgarisant son image, l'autre en y associant sa boisson nouvelle.

Cette publicité à double effet fut grandement perfectionnée par l'inventeur d'une autre drogue, qui, lui, ne se contenta pas d'accoler à son boniment les portraits des célébrités, mais qui accompagna chacune de ces gravures, fort bien exécutées et groupées en des albums coquets, d'une phrase autographe où les illustres modèles eux-mêmes prenaient soin de vanter, l'un après l'autre, à la clientèle, les vertus de l'incomparable « liqueur Cabassol. » Quel mobile poussa les hommes d'État et les écrivains, les généraux et les savants, les archevêques

et les acteurs et toutes les notabilités qui fusionnaient dans cette galerie à collaborer ainsi dans une réclame pharmaceutique ? Ce n'était certes pas la douzaine de fioles du précieux liquide, dont l'inventeur leur faisait gracieusement hommage, qui pouvait les déterminer. Seul le charme contemporain de la publicité, auquel nul n'échappe, même parmi les plus hauts, était en cause.

Les premières signatures ont été difficiles à obtenir ; les autres, ensuite, sont venues sans peine : du moment que les collègues, les confrères et les camarades avaient livré leur tête, refuser la sienne eût été faire croire au public qu'on n'avait point songé à vous la demander. Je gagerais qu'aujourd'hui la maison Cabassol refuse du monde. En tout cas elle raffine maintenant sur la louange ; du poète elle exige de vraies rimes, du musicien une ligne de mélodie sortable, de l'artiste un dessin de quelque valeur. Je sais un peintre en renom, dont la physionomie tarde à paraître, écartée de la prochaine livraison, parce que l'esquisse envoyée par lui pour figurer à côté de son nom est jugée insuffisante ! Triomphe de l'industrie sur les beaux-arts ! Mixtion inconnue du Codex, où quelques gouttes de « vanité, » travaillées avec une bonne dose de « finesse » dans un jus de « badauderie » commune, enrichissent un heureux pharmacien.

L'antique trompette de la Renommée n'est d'ailleurs qu'un joujou d'enfant auprès des mille engins de la réclame actuelle. « Feu mon père, disait Mon-

taigne, avait désiré qu'il y eût ès-villes certain lieu désigné, auquel ceux qui auraient besoin de quelque chose se pussent rendre et faire enregistrer leur affaire à un officier établi pour cet effet : comme, « je cherche à vendre des perles; « je cherche des perles à vendre »; tel veut compagnie pour aller à Paris; tel s'enquiert d'un serviteur de telle qualité; tel d'un maître; tel demande un ouvrier; qui ceci, qui cela, chacun selon son besoin. Et semble que ce moyen de nous entr'avertir apporterait non légère commodité au commerce public; car, à tout coup, il y a des conditions qui s'entrecherchent et, pour ne s'entr'entendre, laissent les hommes en extrême nécessité. »

Théophraste Renaudot tenta, au siècle suivant, de réaliser ce vœu par son *Bureau d'adresse;* l'annonce, par la voie des journaux, commença en Angleterre vers la même époque, et l'on cite un avis inséré dès 1660, dans le *Mercurius Publicus*, par les soins du roi Charles II, où ce prince réclamait un petit chien qui s'était sauvé de son palais. Mais l'institution de la publicité commerciale, sous ses différentes formes, ne remonte pas beaucoup au delà d'une soixantaine d'années.

Elle a profité d'un ensemble de découvertes et de progrès récents, sans lesquels on ne pouvait même la concevoir : progrès de l'instruction primaire, puisqu'elle n'aurait pu s'adresser à un peuple qui ne savait pas lire; établissement de la liberté du commerce, de la presse et de la poste à

bon marché, développement des moyens de transport, des industries du papier et de l'imprimerie. Tout cela lui était indispensable pour vivre et pour prospérer.

Aujourd'hui elle correspond en France à une dépense d'au moins *cent millions* de francs par an : la vieille maxime : « A bon vin pas d'enseigne n'est plus de mise. » Bon gré, mal gré, tout vendeur est amené, pour répandre sa marchandise, à la faire connaître par cet organisme nouveau que les Américains appellent : la vapeur des affaires. Ceux à qui ferait horreur l'affiche brutale et aveuglante de la rue, et de tout ce qui dépend de la rue ou la prolonge ; qui répugneraient aux annonces plus discrètes des journaux ; aux prospectus ou catalogues ; ceux qui prétendent en un mot ne pas recourir à la publicité, en font une détournée ou inconsciente, par le décor de leurs cartons d'emballage, de leurs voitures de livraison, de leur papier à lettres, par le soin de leurs étalages, par l'octroi gratuit de leurs produits à des personnes qui les font valoir, par le sacrifice qu'ils s'imposent pour figurer avec éclat aux grandes expositions. Tous cherchent à frapper l'acheteur et à le séduire.

Dans les cent millions, représentant à peu près le *budget visible* de la réclame, les journaux et périodiques de tout format et de toute nature, depuis les feuilles qui paraissent tous les jours jusqu'aux almanachs qui paraissent une fois l'an,

figurent en bloc pour 40 millions de francs. Les circulaires et imprimés, expédiés à domicile par les soins de la poste ou d'agences privées, peuvent s'élever à 20 millions de francs; les affiches, sur papier ou autres substances, imprimées ou peintes et apposées, tant sur les emplacements publics ou réservés que dans les gares de chemin de fer, omnibus, bateaux, théâtres, kiosques et autres chalets, montent environ, timbre compris, à 25 millions de francs. Enfin l'on peut estimer à 15 millions les autres modes de lancement d'un article ou d'une maison, consistant en chromolithographies, calendriers, menus, boîtes d'allumettes, coupes papiers, tableaux-annonces et objets innombrables, partout offerts à profusion.

Certaines publicités ne se payent pas en argent, mais en nature ; les chemins de fer acquittent en permis de circulation les annonces qu'ils demandent à la presse. Loin d'être un cadeau fait aux journalistes, comme certaines personnes seraient portées à l'imaginer, la délivrance de ces billets gratuits, en échange d'insertions concernant les horaires, trains de plaisir, voyages circulaires, etc., constitue pour les compagnies une bonne spéculation. A tel actionnaire qui, lors d'une assemblée générale, se plaignit de cette prodigalité, il fut répondu par le directeur que l'administration réalisait par là une économie de 500 000 francs. Les journaux ne l'ignorent pas d'ailleurs ; mais ils n'ont jamais réussi, quoique l'un des plus grands y

ait travaillé dix ans, à transformer ce contrat de politesses réciproques en un versement mutuel d'espèces monnayées.

Les chemins de fer, comme les théâtres, les hôtels, les casinos, sont une industrie où la publicité figure au doit et à l'avoir : en recettes, pour les murs de leurs salles d'attente, les cloisons de leurs wagons et même l'envers de leurs cartes d'abonnés, qu'ils afferment à des entreprises d'annonces ; en dépenses, pour les affiches et les livrets à images, qui célèbrent les sites curatifs ou pittoresques de leurs réseaux.

Les journaux aussi se trouvent à la fois vendeurs et acheteurs de publicité ; ils l'emploient, non seulement à leur naissance et pour fixer l'attention, mais aussi pour la maintenir, pour répéter leur nom, le chiffre de leur tirage, le mérite de leurs rédacteurs, groupés en bouquets alléchants, en cortèges photographiques autour d'une vignette empoignante de l'assassinat ou de l'échafaud du feuilleton en cours. Ceux qui possèdent le plus grand nombre de lecteurs, ceux à qui les annonces rapportent le plus, sont ceux qui dépensent le plus en annonces. Les comptes publiés par le *Petit Journal* pour le dernier exercice, accusent, du chef de la publicité, un *encaissement* net de 2 800 000 francs — déduction faite des remises aux courtiers — et un *débours* de 640 000 francs pour ses propres frais d'annonces. Le coût de ce chapitre est à peu de chose près le même au *Petit Parisien*, dont les

rentrées de même provenance se chiffrent par 1 700 000 francs. Le simple lancement d'un roman nouveau implique en moyenne 80 000 francs de réclame.

Détail à noter : il n'y a pas un grand organe quotidien qui réalise, sur l'ensemble de son exploitation, un bénéfice égal au produit *brut* de la publicité ; ce qui revient à dire que, sans elle, tous seraient en perte. On peut d'ailleurs ajouter que, même avec cet appoint, les journaux politiques qui gagnent de l'argent sont rares ; il n'en est guère plus d'une dizaine à Paris, tous organisés en sociétés de différents types. Aucun d'eux n'est la propriété exclusive d'un seul homme. Considération d'ordre vulgaire et matériel, qui n'est point sans influence sur l'état moral, le rôle et l'attitude de la presse dans notre pays.

L'ère du journal vivant nécessairement de l'annonce fut, comme on sait, inaugurée sous Louis-Philippe par Émile de Girardin. Lorsque, en 1835, il fonda la *Presse*, la première feuille à 10 centimes, le *Journal des Débats* — Crésus de l'époque — tirait 20 000 francs par an de sa publicité. Girardin se flatta de dépasser ce chiffre en offrant au commerce, par l'armée d'abonnés qu'il lèverait, un vaste terrain de culture pour les affaires. Le succès ne se fit pas attendre : la quatrième page de la *Presse* était affermée 150 000 francs en 1838, et 300 000 en 1845. Mais, sauf le *Siècle* qui imita fructueusement cet exemple — en ce temps-là le *Siècle*

comptait pour quelque chose — les organes d'alors persistèrent dans leurs anciens errements.

En 1847, M. Panis alla trouver les directeurs des journaux politiques — il en existait six seulement — et s'offrit à leur procurer des annonces s'ils lui confiaient le monopole de leur régie. Comme ils n'avaient jusque-là qu'un maigre stock d'insertions légales et de vagues réclames, soldées souvent en nature, telles que « l'eau de Botot », le marché fut tôt conclu. Ainsi naquit la première agence parisienne. A côté d'elle fonctionnait un nommé Havas, ancien banquier et fournisseur militaire, ruiné à la chute du premier Empire, qui adressait aux journaux de province une correspondance — embryon des futures dépêches et des messages téléphonés — où il résumait les nouvelles quotidiennes. Il vendait sa prose assez cher, et les feuilles des départements, peu fortunées en général, n'affluaient pas à sa caisse ; il leur proposa de payer leur abonnement en annonces que lui-même se chargerait de fournir.

Après la tourmente de 1848 des nuées de gazettes se fondèrent dans les plus petites villes; il s'en trouva bientôt près de 400. Mais en même temps surgit, sous le titre de *Bulletin de Paris*, une concurrence à la lettre Havas, rédigée par M. Laffitte, ancien secrétaire général de la préfecture de police. Après s'être fait la guerre de leur mieux, Havas et Laffite s'associèrent (1858). Avec l'aide d'un sieur Bullier, courtier très expert dans sa profession, ils

appliquèrent à Paris le système qui leur avait réussi au dehors, et le cercle de leurs opérations était assez étendu déjà lorsqu'ils vinrent à fusionner avec les maisons similaires créées dans la capitale, tant par M. Panis, le premier initiateur, que par ses émules MM. Lagrange et Cerf, qui affermaient déjà un certain nombre de journaux.

Ainsi se constitua, sous le nom de « Société générale des annonces » (1865), un puissant trust de la publicité française, auquel toutes les feuilles politiques de Paris et la plupart de celles de province ont été successivement affiliées à des conditions diverses.

La Société qui avait continué l'exploitation de l'humble correspondance du début, graduellement amplifiée, métamorphosée dans ses procédés, devenue l'énorme usine à transmission des nouvelles, rayonnant sur l'univers, se cantonna en 1879 dans la publicité pure et vendit, moyennant 7 millions et demi de francs, cette branche de son trafic, avec les traités y afférents et le nom d' « Agence Havas », à une entreprise distincte. Cette dernière distribue les renseignements télégraphiques, avec plus ou moins de profit, suivant qu'elle règne en maîtresse sur la place ou que des rivalités, comme celle de l'Agence Dalziel, qui disparut après une lutte onéreuse, l'obligent à de lourdes concessions.

De 2 millions de francs il y a trente ans, la « Société des annonces » est aujourd'hui passée à 8 millions d'affaires avec la clientèle parisienne. Ce

chiffre permet d'apprécier le mouvement ascensionnel de la publicité ; il est loin de représenter la recette totale des journaux français, même en y joignant environ 4 millions de francs que se partagent quelques agences moins importantes. Le *Petit Journal* et le *Petit Parisien*, qui font à eux deux près de 5 millions d'annonces, courtages compris, restent en dehors de ce total ; de même le *Figaro*, avec 1 800 000 francs de publicité. Les autres quotidiens politiques, au nombre de 87 à Paris, demeurent, il est vrai, fort loin de pareils chiffres et, tout au bas de l'échelle, les moins favorisés d'entre eux récoltent modestement 10 à 12 000 francs par an.

Mais cinq à six grands organes régionaux de la province, *Petit Marseillais*, *Petite Gironde* de Bordeaux, *Dépêche* de Toulouse, *Lyon-Républicain*, réalisent ensemble une recette de 2 millions et demi ; des villes de second rang, comme Nantes, rapportent à la presse une moyenne annuelle de 300 000 francs et, quoique dans les minuscules « Courriers », « Echos », « Gazettes » et « Moniteurs » hebdomadaires des chefs-lieux d'arrondissement, ce chapitre souvent ne dépasse pas 1 800 francs, les deux mille feuilles locales éparses sur le territoire représentent une somme globale d'au moins 6 millions. Il y faut joindre les magazines à gravures dont le principal, l'*Illustration*, encaisse 500 000 francs ; les journaux de modes, catégorie notable, dont il se tire à Paris chaque semaine plus de deux millions d'exemplaires ; les

Revues graves ou légères, de divers formats ; les multiples organes spéciaux, religieux ou sportifs, industriels ou militaires, médicaux ou agricoles. Enfin l'innombrable série des publications annuelles : les 150 almanachs populaires et ruraux où les continuateurs de Nostradamus, Mathieu de la Drôme ou Laensberg, éditent à 4 millions de volumes leurs prédictions atmosphériques ; le Didot-Bottin, l'Almanach-Hachette, etc., etc.

Autour de ces périodiques, dont les uns administrent eux-mêmes leur publicité, tandis que d'autres l'afferment à forfait à des régisseurs, gravitent des courtiers dont les profits, naguère élevés, se réduisent de jour en jour. Corporation assez louche et raffalée, au dire de ceux qui en tiennent la tête et peuvent payer leur loyer.

Besogne délicate pourtant, puisqu'elle consiste à vendre du vent, et le vent qui convient, et à ne pas le vendre trop cher. Ne suffit-il pas de persuader au client que son argent, aventuré en réclame, lui reviendra avec force bénéfice ; si sa mise est perdue, il se juge trompé et l'on n'y peut plus revenir. A l'industriel, au gros commerçant de passage à Paris, dont il se flatte de tirer une large commande d'insertions, le courtier s'attache avec une gracieuse opiniâtreté ; il se constitue son ami intime, son guide parmi les attractions de la ville ; il saura au besoin, en généreux commensal, lui offrir de fins repas. Parmi le personnel de cette profession il se rencontre des femmes ; elles ont, pour « enlever les

affaires », des moyens que les hommes n'ont pas.

Tels courtiers, à grandes relations, se faisaient autrefois des traitements de ministres ; mais ils disparaissent. Il fut un temps où leur remise allait jusqu'à 30 p. 100 du montant des ordres qu'ils apportaient ; maintenant elle n'excède pas 5 p. 100 dans les feuilles très achalandées où la publicité afflue d'elle-même ; quant à celles d'un moindre tirage, elles sont rarement demandées. Les agences avaient un moment combiné des listes, où les journaux en vue devaient remorquer les autres, grâce à une réduction de prix offerte sur la masse. Des organes anciens, qui conservaient leur notoriété bien qu'ils eussent perdu leurs lecteurs, profitaient de ce système. Il a été abandonné parce que les faiseurs de réclame, jadis peu au courant, sont devenus très perspicaces, renseignés par leurs enquêtes personnelles sur la valeur exacte de la presse, même de la presse provinciale, au point de vue de son « rendement ».

Est-ce parce que ce « rendement » demeure, en France, inférieur à ce qu'il est à l'étranger, que les annonces tiennent dans nos journaux une si petite place, comparativement à celle qu'elles occupent dans les feuilles anglaises, allemandes et américaines ? Et ce faible rendement tient-il au prix élevé de notre publicité ou à l'état d'esprit du lecteur français ? Le *Times*, le *New-York Herald*, étant donnée la prodigieuse abondance des matières, perdent sur la vente des sommes considérables

qu'ils récupèrent exclusivement par les annonces; mais aussi, dans tel numéro du *Herald* qui comprend 64 pages, les annonces en remplissent 30. La ligne s'y vend 2 fr. 25, meilleur marché que chez nous, par rapport aux 350 000 numéros déroulés sur les cylindres; mais bien plus cher, si l'on songe à l'énorme quantité des insertions, parmi lesquelles cette ligne est noyée.

L'annonce, qui coûte dans nos grands quotidiens 1 fr. 50 à 3 francs la ligne, vaut seulement 1 franc dans le *Standard* de Londres ou le *Secolo* de Milan, 90 centimes dans la *Neue Freie Presse* de Vienne, 40 centimes dans le *Heraldo* de Madrid, 50 centimes dans le *National Zeitung* de Berlin, organes dont les tirages varient entre 250 000 et 30 000 exemplaires. Le chiffre du tirage n'est pas au reste le seul élément consécutif de la valeur d'une publicité; la qualité des abonnés y entre pour beaucoup : s'il s'agit de vendre une paire de chevaux ou un hôtel aux Champs-Élysées, on n'aurait guère chance de trouver preneur au moyen d'un journal uniquement accrédité parmi les garçons limonadiers, fussent-ils cent mille.

Mais, riches ou pauvres, les Français tiennent à lire vite : remarquons que nos organes populaires qui surpassent, l'un avec un million, l'autre avec 1 100 000 exemplaires, les chiffres de toutes autres gazettes, *dans l'univers*, sont, à toutes autres aussi inférieurs par le format. Si ces feuilles, et celles en général qui jouissent chez nous de la faveur du

public, refusent d'accroître leurs dimensions, soit en texte, soit en annonces, c'est parce qu'elles savent que notre peuple, jusqu'ici, répugne à cet encombrement de papier où se plaisent des peuples voisins.

II

Les réclames et la publicité financière.

Les noyaux de pêches contiennent-ils des perles fines ? — Les « boules de neige » et la bêtise humaine. — Clichés placés à l'envers, éclaboussés d'encre. — Le *Pear's soap*. — Chocolat Ménier. — Victor Hugo et la pendule réclame. — Les boniments pharmaceutiques. — Pourquoi cette branche de commerce supporte mieux les frais de publicité. — Proportion du gain. — Henry Houssaye, Cambronne et la ouate odontalgique. — Géraudel. — La maison Torchon. — Les escroqueries par la voie de l'annonce. — Petites correspondances « tentatrices. — « On demande une femme n'ayant qu'une jambe ». — Publicité « non classée » ou « dissimulée ». — Créer « une atmosphère favorable ». — Publicité financière ; le Panama ; l'administration de M. Christophe au Crédit foncier. — Dons à de pseudo-journalistes. — Les forbans de la Presse. — Bons journaux et « canards ». — Les « bulletins de Bourse » ; le coût des émissions. — Les syndicats ouvriers servant de façade aux maisons de banque. — Le paiement de la publicité en « participations » et « options ».

Les annonces n'affluent qu'à la condition d'être profitables ; or elles ne sont profitables qu'à la condition d'être lues et, depuis la Déclaration des droits de l'homme, il semble difficile d'obliger les citoyens à les apprendre par cœur. C'est affaire aux négociants d'attirer l'œil sur leurs élucubrations, et ils ne le cèdent, dans notre république, à ceux d'aucune autre nation : les Américains

disent qu'avec une publicité bien conduite on arriverait sûrement à faire admettre par tout le monde que les noyaux de pêche contiennent des perles fines ; et l'un de nos compatriotes affirmait naguère qu'avec des réclames bien tournées il vendrait l'eau de la Seine en bouteilles. Je ne sais s'il l'a vendue effectivement ; mais le succès de certaines entreprises et, par exemple, la vogue récente de ce que l'on nommait des « boules de neige », fédérations grâce auxquelles une nuée de bonnes gens crurent acheter toutes sortes d'objets pour le dixième de leur valeur, prouve que la bêtise humaine est sans limite, puisque les inventeurs de ces machines n'en ont pas touché le fond.

L'annonce, quoique étant par définition une offre sans phrases, a, pour se faire mieux voir, de petites finesses : clichés placés à l'envers où étrangement maculés d'une éclaboussure d'encre, qui piquent la curiosité. Au contraire, c'est une demi-page blanche qui surprend le regard, avec cette annotation dans l'angle inférieur, en tous petits caractères : « Cette place était louée par la maison Dupont frères ; mais les affaires de cette maison, qui peut à peine contenter sa nombreuse clientèle, sont si prospères, qu'elle renonce à toute publicité. » Par le bruit colossal et incessant, qu'il a fait dans toutes les parties du monde autour de son savon : le *Pear's soap*, un fabricant de Londres est arrivé à vendre, de ce seul article, 15 millions de francs chaque année.

En France également, quelques annonces heureuses ont édifié des fortunes : longtemps après que M. Rigollot, fondé de pouvoirs de la chocolaterie Ménier, eut promulgué l'affirmation fameuse, « Ce chocolat est le seul qui blanchisse en vieillissant... », les ménagères demandaient aux épiciers s'ils pouvaient leur *garantir* qu'en devenant vieux ce chocolat blanchirait.

La jonction de marchandises hétéroclites donne parfois de bons résultats : un libraire, impuissant à écouler les dix-neuf tomes d'une édition de Victor Hugo, imagina de lier leur sort à celui d'une pendule et de deux candélabres, en offrant, l'un portant l'autre, l'ouvrage et la garniture de cheminée, confondus dans le même éloge : « Géant littéraire, il personnifia son siècle... ; la pendule est en marbre noir, réhaussé de motifs d'or... ; partout où se trouve une intelligence, il y a un livre du grand poète... ; les girandoles et la coupe sont en beau bronze d'art... »

Mais, pour le maniement de la réclame dans les journaux, rien n'égale la pharmacie ; de même que nul, dans la rédaction des prospectus, ne surpasse le commerce des boissons. Tantôt c'est « UNE MÈRE qui, par reconnaissance, enverra le secret d'un remède infaillible contre la maladie de poitrine, à qui écrira... » ; chaque insertion se terminant par cet avis : « Conservez l'adresse, elle ne sera pas redonnée. » Tantôt c'est « UNE PERSONNE qui offre gratis le moyen de guérir promptement... » la plu-

part de nos infirmités, et prend soin d'ajouter que sa proposition humanitaire « est la conséquence d'un vœu. » L'acquittement de ce « vœu », à raison de 60 000 francs d'annonces par an, serait évidemment ruineux, si son auteur ne tirait, de la vente de ses médicaments, un bénéfice de 75 p. 100.

C'est la proportion du gain, dans cette branche de commerce, qui lui permet de supporter, plus aisément que tout autre, les frais d'une large publicité. Ces pilules, bénigne mixture d'aloès et de jalap, pourvues d'un nom pittoresque par leur inventeur. et cédées par lui aux dépositaires pour un franc, représentent, boîte comprise, 0,20 de débours. On en peut dire autant des tisanes, sirops ou spécifiques quelconques, dont l'un dépense chaque année 500 000 francs, pour raconter dans des faits divers aux titres dextrément choisis — « Une route mystérieuse », « Quinze jours après », « La locomotive désemparée » — les cures superbes dues à la merveilleuse panacée.

Vous ouvrez un journal où vos yeux s'arrêtent sur cette rubrique : UNE CALOMNIE ANGLAISE. En vrai patriote vous poursuivez avec intérêt : « Dans son superbe livre 1815, M. Henry Houssaye rapporte, à titre de curiosité, que les historiens anglais de l'épopée napoléonienne ont essayé de contester la gloire de Cambronne, en disant que le mot fameux lancé à Waterloo par le commandant de la garde, fut dans la bouche de ce général, non pas l'expression héroïque d'une inébranlable bravoure, mais

le cri de douleur d'un homme sous l'influence d'une rage de dents.

« Nous ne nous arrèterons pas à discuter de semblables puérilités ; mais il est certain que de nos jours la sotte querelle que nous cherchent les historiens d'outre-Manche, n'aurait plus raison d'être, car depuis l'invention de la précieuse et bienfaisante ouate odontalgique M..., le mal de dents a cessé de figurer au nombre des maux qui affligent l'humanité. »

Innombrables sont les créateurs de spécialités, dont l'objectif est d'atténuer les inconvénients de saveur ou d'odeur des produits les plus ordinaires de la thérapeutique ; mais, seuls, parviennent à la fortune ceux que guide un barnum émérite. Les pastilles Géraudel, dont les annonces atteignirent certaine année 900 000 francs, durent leur succès à l'alliance du simple pharmacien de Sainte-Menehould, qui les confectionnait, avec le directeur d'une gazette parisienne, vivant génie de la réclame.

Qui possède cet heureux don réussit sans effort les « grains de santé contre l'anémie » et les « pâtes » excitatrices de cheveux sur les crânes rebelles ; il lance, à tour de rôle, des remèdes pour combattre la migraine ou pour supprimer les hernies. Et s'il acquiert, pour peu de chose, la propriété d'un Élixir qui végète, il le revend dix fois plus cher après une période de publicité active. La maison Torchon, propriétaire du « Goudron Guyot » et

d'une quantité d'autres marques, fut mise en vente à la mort de son chef, en 1885, sur le pied du bénéfice des exercices précédents qui s'étaient élevés en moyenne à 1 500 000 francs par an. Un autre fabricant de produits pharmaceutiques, qui fut quelque temps député de la Seine, gagnait à peu près la même somme.

Toutes ces annonces, comme les objets à qui elles s'appliquent, sont de la nature la plus innocente. Mais la quatrième page des journaux est guettée aussi par des chevaliers d'industrie qui cherchent à s'y embusquer ; tels sont, par exemple, ceux qui offrent de procurer des emplois, à qui leur adressera, soit des timbres, soit quelque menue monnaie « pour les frais de réponse », et qui ne répondent jamais. Il ne se passe pas de jour où les feuilles sérieuses ne refusent pour un certain chiffre d'insertions qui fleurent l'escroquerie.

Quant aux « petites correspondances » qui offensent simplement la morale, certaines gazettes sont plus indulgentes. M. Bérenger a donné lecture, à la tribune du parlement, de textes dans le goût de ceux-ci : « Jeune fille désire trouver ami riche, » ou « Jeune femme du monde, gentille, ne se suffisant pas, souhaite union avec monsieur aisé. » L'honorable sénateur s'est plaint que ces rédactions tentatrices ne tombassent pas, malgré leur parfum prononcé de proxénétisme, sous le coup de la loi. Les entrefilets de cette sorte ne sont d'ailleurs pas tous authentiques, mais il portent quand

même : pour mesurer le degré de diffusion du journal auquel il appartenait, un reporter jovial glissa cette phrase dans la rubrique des mariages : « On demande une femme n'ayant qu'une jambe. » Il paraît que les réponses ne manquèrent pas.

Publicité « classée » est le nom générique que portent les catégories qui précèdent, divisées, suivant leur emplacement et leur tarif, en annonces, réclames et faits divers. Outre ces éloges, marqués en chiffres connus, d'une marchandise quelconque, existe ce qu'on appelle, en terme de métier, la publicité « non classée ». C'est tantôt un « écho, » une note brève, tantôt un article entier, dans le corps, voire en tête du journal, où celui-ci prend à son compte l'appréciation favorable qu'il émet sur un livre, une découverte, un spectacle, un projet d'édilité, parfois sur un personnage connu ou désireux de l'être. Une actrice de talent, que les louanges normales laissaient inassouvie, consacrait annuellement, pour soigner sa gloire, des sommes fort copieuses à cette renommée artificielle.

Ici l'apologie des personnes ou des choses est naturellement plus discrète ; elle doit se teinter aussi d'une couleur de style, suffisante pour ne point déparer l'harmonie de la rédaction ambiante; enfin elle n'offre d'intérêt que dans les organes très répandus. La feuille d'un éclat modeste a beau proposer d'adjoindre, moyennant une centaine de francs, au récit d'une fête publique, d'une visite officielle ou de tout autre événement, une glose

avantageuse sur un particulier ou sur une usine; elle a peu de chance d'obtenir cette faible allocation. Ailleurs, au contraire, il est des articles cotés 5 000 francs, quand on les obtient. Encore ne les obtient-on pas toujours. La publicité « non classée », bien qu'administrée avec mesure et bornée à un petit nombre de journaux parisiens, s'élève cependant à près de 4 millions de francs.

A côté d'elle est la publicité dissimulée, celle que font de grandes compagnies, des établissements en vue, des casinos comme celui de Monaco, auxquels il importe de créer ou de maintenir autour d'eux une « atmosphère favorable. » C'est aussi le but de la publicité « financière, » lors même qu'elle est inapparente et ne se manifeste que par le silence et l'absence de bruit.

Cette branche d'industrie eut son apogée durant la période qui précéda le krach mémorable de 1881, lorsque des émissions nombreuses, puisant dans ce réservoir de capitaux qu'est la France, devaient, pour atteindre les bas de laine, employer la voie des journaux. Les exigences de ces derniers ont-elles été si grandes, ainsi qu'on l'a prétendu maintes fois, qu'elles aient écrasé le marché et que, pour échapper aux fourches caudines de la presse, les banquiers aient déserté la place de Paris ou tourné la difficulté, en procédant à ces émissions sournoises que l'on nomme des « introductions » de valeurs?

C'est là une légende dénuée de fondement, accréditée par les désordres du Panama qui, suivant

le mot de l'expert Flory, « chantait » pour tout le monde, et par les pratiques du Crédit Foncier où, sous l'administration de M. Christophe, il était distribué environ un million par an en « publicité. » Remarquons à ce sujet que des gazettes, depuis plusieurs années défuntes, continuaient à figurer sur les états de répartition, au nom de gens qui émargeaient régulièrement tous les mois, mais qui n'avaient jamais appartenu à aucun journal. D'où l'on peut inférer que les sommes ainsi versées servaient à récompenser d'autres concours que ceux de la presse, des concours parlementaires. Une conséquence de cet abus a été le vent de suspicion qui souffle désormais dans le public, si fort qu'un ministre, il y a peu d'années, refusait de présenter pour les chemins de fer une loi qu'il savait bonne, uniquement pour n'être pas accusé d'être vendu.

Quant à la presse, à part un ou deux forbans bien connus, redoutables dans l'art d'amener les financiers à composition, elle se divise en deux catégories : les bons journaux, dont l'appui est précieux et dont les prétentions ne sont jamais excessives, et les feuilles sans nom — les « canards » — qui volontiers usent de menaces, mais dont on se débarrasse à bon marché.

Les relations de la haute banque avec les périodiques de Paris et de province sont concentrées, en fait, dans deux agences qui se chargent, moyennant courtage, d'organiser pour chaque affaire nouvelle une publicité suffisante. Celle-ci comprend, outre

l'annonce pure et simple des chiffres de la souscription, une mention bienveillante dans le « bulletin de Bourse » capable d'influencer le capitaliste. Cette mention, plus ou moins longue, plus ou moins réitérée, coûte aussi plus ou moins cher; mais on ne descend pas au-dessous d'un minimum de 30 000 ou 40 000 francs pour la plus petite émission, parce que l'intermédiaire ne peut aborder les quotidiens politiques qu'à la condition de traiter avec tous, sans exception; chacun admettant que l'affaire ne distribue rien, mais n'admettant pas de rester en dehors de la distribution s'il en est fait une. Il n'est ici question que des affaires honnêtes; des autres, les journaux sérieux ne parlent jamais; non seulement par délicatesse, mais parce que le préjudice moral qui en résulterait pour eux surpasserait de beaucoup la somme à recevoir.

La charge serait trop lourde encore pour une entreprise modeste, mais celle-là n'a pas besoin de faire appel au crédit. Il n'est pas fait à Paris plus d'une cinquantaine d'émissions publiques, chaque année, et le montant global de leurs frais peut être évalué à 5 millions de francs. Ils ne sont nullement proportionnés, pour chacune d'elles, au capital à couvrir; l'engouement ou l'indifférence de l'opinion y a grande part. Telle souscription de 12 millions a coûté, ce printemps dernier, 250 000 francs, affiches comprises; ce sont là des conditions normales. Tandis que le premier emprunt russe de 600 millions réussit avec seule-

ment 1 million de francs, dont moitié en annonces visibles et moitié en publicité dans les bulletins.

Quelque tranformation que subisse le monde économique, il obéira toujours aux mêmes lois : il faudra toujours de la réclame pour avoir de l'argent et de l'argent pour susciter de grandes industries. Sous l'influence des idées aujourd'hui en faveur, on voit les syndicats d'ouvriers ou d'employés obtenir des pouvoirs constitués les concessions de travaux et de monopoles. On serait tenté d'y voir une évolution socialiste. Grave erreur; ces syndicats servent simplement de façades à des banquiers puissants qui les commanditent, emploient leurs noms pour s'accommoder au goût du jour et mènent, sous leur couvert, des campagnes capitalistes dans les moniteurs les plus férocement hostiles au capital.

La publicité financière se traite par conventions purement verbales; les agents qui la centralisent ont soin toutefois, pour justifier l'emploi des fonds confiés par leurs commettants, d'en acquitter le prix au moyen de chèques. Leur fonction est assez ardue : d'un côté ils doivent déjouer les ruses des spécialistes qui font paraître de pseudo-périodiques quelques jours avant les grosses émissions, pour avoir part à la manne, ou qui, pour augmenter la part à eux attribuées, présentent, sous plusieurs titres, la même gazette dont les « manchettes » seules diffèrent : d'un autre côté, il leur faut négocier l'appui d'organes presque inaccessibles qui,

si honorable que soit une affaire, promettent difficilement leur patronage formel, même en échange de participation ou d'« options. »

L'« option, » dont on s'est beaucoup servi pour le lancement des mines d'or, est un système qui, au lieu de payer la publicité en espèces, donne au journal la faculté d'acquérir, au cours d'émission, durant un délai déterminé, un certain nombre des titres futurs. Si la valeur monte, le bénéficiaire « opte » pour l'achat et encaisse une différence; sinon il s'abstient et le contrat est caduc

III

Les prospectus.

Le prospectus en dit plus long que l'annonce. — Il choisit ses catégories de lecteurs. — Bonnard et Bidault en 1829. — Les 600 *bandistes*. — Les embauchages. — De 600 à 1500 adresses par jour. — Roueries et erreurs des copistes. — Les encartages ; frais de poste. — 475 millions d'imprimés sous bande ; 165 millions sous enveloppe. — Des moyens de faire lire le prospectus : « remerciements », « invitation à l'opéra ». — « Les Arméniens s'enfuient... » — « Ma toute belle, ne dois-je pas te gronder ». — Lettres manuscrites. — Réclames des marchands de vin ; « liquidation judiciaire ». — « Un de mes parents m'a laissé sa grande fortune ». — « Le maçon doit venir la semaine prochaine ». — La « part de Dieu ». — Tickets d'omnibus ; menus de restaurants. — Cartes chromolithographiques. — Distributeurs automatiques des gares.

Le prospectus a, sur le journal, plusieurs avantages pour le commerçant qui s'adresse à une clientèle limitée : il en dit plus long et atteint plus sûrement son but. Soit qu'il vise en bloc certaines localités ou, répandues par toute la France, certaines catégories d'individus, les chasseurs ou les prêtres, les épiciers ou les fonctionnaires, les artistes musiciens ou les gens qui possèdent une voiture, le prospectus, petit ou grand, brochure

luxueuse sous enveloppe de velin, ou chiffon de papier sous une pauvre bande, se rendra directement au domicile de ceux par qui l'on souhaite qu'il soit lu. Des maisons spéciales se chargent du soin de fournir les listes, de confectionner les adresses, souvent même d'opérer la distribution.

La plus ancienne, et aussi la plus connue, continue de porter les noms d'un sieur Bonnard et d'un sieur Bidault qui, en 1829, s'associèrent pour entreprendre le transport à bon marché des journaux. Bonnard et Bidault s'enrichirent, passèrent la main, mais leur enseigne demeura. Elle sert aujourd'hui de raison sociale à une société anonyme fondée en 1879 au capital de 2 500 000 francs, qui s'occupe en même temps de l'affichage.

Le personnel chargé de la fabrication des bandes se composait, il y a une dizaine d'années, de 500 à 600 « écrivains », — les *bandistes*, — qui demeuraient presque tous sur la rive gauche aux environs de la rue des Anglais. Ces professionnels ont à peu près disparu. Ceux qui exécutent aujourd'hui ce travail sont des gens de toute condition, quelques-uns dans la misère, épaves de la vie, — il s'y trouve jusqu'à des politiciens de rebut ; — d'autres sont de petits rentiers qui se contentent d'un salaire d'appoint.

Si l'embauchage, en effet, ne comporte aucune formalité, s'il suffit de se présenter, muni d'une plume, pour être immédiatement agréé, sans avoir besoin de faire connaître ni où l'on gîte, ni qui l'on

est, le métier ne donne pas de quoi vivre. Les bandes les plus avantageuses à établir, celles de Paris, qui ne portent qu'un nom propre et un nom de rue, se payent 1 fr. 80 à 2 francs le mille. Les habitués en font un millier par jour, les mains exceptionnelles arrivent à 1 500, les débutants ne dépassent pas 600. Plus longue est la transcription des adresses de province, de celles des châteaux surtout; elle décourage les scribes et provoque en vingt-quatre heures, parmi eux, de nombreuses désertions. C'est un moyen détourné de renvoyer du monde.

Quoique la maison Bonnard-Bidault établisse chaque année 65 millions de bandes ou d'enveloppes, et que les autres agences en fassent à peu près autant, ce n'est là qu'une faible partie des imprimés commerciaux qui sont expédiés chaque année; parce que beaucoup de marchands et d'industriels, — tels les magasins de nouveautés pour leurs catalogues, — tiennent, afin d'avoir des suscriptions plus correctes et soignées, à les faire exécuter sous leur surveillance par des employés à leur solde.

En effet les copistes à façon usent, pour alléger leur tâche, de malicieuses roueries. Quand ils se trouvent en face d'une adresse un peu longue et détaillée, volontiers ils la sautent; au contraire, se présente-t-il un nom très court à écrire, ils le reproduisent quatre ou cinq fois de suite. En sorte que certaines personnes risquent de ne recevoir

jamais le prospectus, tandis que d'autres sont inutilement gratifiées de plusieurs exemplaires. Quelle agence aussi n'est à l'abri des erreurs ! Telle qui avait à distribuer 30 000 catalogues à des instituteurs et 30 000 autres à des médecins ou pharmaciens, se trompa de destinataires, et tandis que les pharmaciens recevaient les offres d'articles scolaires, les instituteurs apprenaient, sans comprendre pourquoi on jugeait utile de les en avertir, qu'une nouvelle manière de préparer les pilules venait d'être imaginée par le docteur X...

Nombre de circulaires sont encartées dans des recueils hebdomadaires ou bi-mensuels ; elles payaient leur juste part du tarif postal de ces périodiques, jusqu'à ce que l'État se fût avisé de leur imposer une taxe égale à celle des prospectus transportés isolément. Le ministère eut l'adresse de combiner cette mesure avec la concession gracieuse aux organes quoditiens, — que seuls il redoutait — de la faculté de doubler leur poids sans augmentation de prix.

Le coût du port, à 10 francs par mille, représente moitié de la dépense totale du prospectus in-octavo qui voyage sous bande ; sous enveloppe ces frais quintupleraient. Mais ici interviennent les agences, qui font pour 15 francs ce que l'État fait pour 50, et sèment, de porte en porte, quelque 80 millions de plis fermés, à Paris et dans les grandes villes, par les mains de leurs facteurs privés. L'administration des postes n'en reçoit pas beaucoup davan-

tage — 85 millions. — Pour les imprimés *sous bande*, elle atteint le chiffre prestigieux de 475 millions par an. La comparaison des différents pays entre eux montre combien la taxe postale influe sur la publicité. Le total des imprimés (journaux compris), qui est en France de près de 1 milliard, et qui dépasse 2 milliards aux États-Unis, est seulement de 150 millions en Angleterre, où le taux minimum est de 5 centimes.

Le prospectus serait parfait s'il n'avait quelque chose contre lui : c'est qu'on ne le lit pas. Sur une quantité déterminée, un petit nombre a chance d'être parcouru d'un œil distrait; la plupart sont directement jetés au panier. Pour augmenter la proportion de ceux qui seront au moins ouverts, les commerçants s'ingénient à en varier la forme, à en dissimuler le caractère, à piquer de mille façons la curiosité.

Les uns emploient du papier fastueux, y joignent d'élégantes eaux-fortes, des dessins inédits d'un maître ; d'autres, ayant remarqué que les mentions « Personnelle », « Urgent », « A lire attentivement », ou même cette insinuation menaçante sur la couverture : « *Jeter ceci sans le lire pourrait être pour vous* UN ÉTERNEL REGRET », n'illusionnaient plus personne, simulent sur l'enveloppe le cachet fantaisiste d'une administration de l'État, ou mettent à l'un des angles le mot « Remerciements », surmonté d'une couronne comtale, ou y font figurer cette indication attrayante : « Invitation à l'Opéra. »

Peu importe que, la feuille dépliée, le lecteur constate piteusement qu'il s'agit d'un « anticor », très apprécié par les demoiselles du ballet ; la publicité est faite.

Certains sont gais : un fabricant de flanelle « irrétractible » fait précéder son prix courant d'une gravure, où l'on voit un soleil à figure humaine, l'air rageur et s'arrachant à pleines mains les rayons que darde son crâne, parce que des lessiveuses, en étendant sous ses yeux le merveilleux tissu pour le faire sécher, lui crient d'un air goguenard : « Tu ne les feras pas rétrécir, ceux-là, mon vieux soleil ! »

Au moment du dernier massacre des Arméniens, lorsque l'Europe apprenait avec stupeur que des dizaines de mille hommes tombaient sous le poignard ou la matraque d'assassins commissionnés par un gouvernement paternel, un grand marchand parisien de tapis turcs répandait à flots le fac-similé d'un télégramme qui était censé lui être adressé de Smyrne : « Arméniens s'enfuient ; quatre notables réussi sauver 150 ballots tapis que vous expédions par mer. »

Ce regard, un instant capté par lui, le prospectus s'applique à le retenir : d'une gaine triangulaire en papier rose vous avez extrait un billet parfumé qui débute en ces termes : « Ma toute belle, dois-je ou ne dois-je pas te gronder... Pourquoi, méchante, ne t'ai-je pas vue hier soir... » Vous savez que cette épitre familière est une réclame ; néanmoins vous

tournez la page et, dans le récit d'un concert, vous apprenez l'existence d'un nouvel instrument de musique récemment inventé, « qui vaut à lui seul un orchestre. » Ce spécimen est autographié; d'autres correspondances, plus commerciales, sont composées en caractères de machine à écrire; plusieurs sont manuscrites. Procédé coûteux, — chaque copie revient à 0 fr. 15 par page; — dangereux aussi, par les bourdes orthographiques que des plumes illettrées laissent filtrer dans cette prose.

Il a pourtant ses avantages, puisque les négociants en vins le pratiquent avec persévérance. On riait de M. Guillaume, affirmant n'être point marchand, mais se plaire seulement à céder son excellent drap à des amis en échange de quelque monnaie. Sur ce personnage classique se modèle à ravir, avec une exquise bonhomie, tout un groupe de maisons de la Gironde. Aucun de ces fournisseurs ne se mêle de trafic; ils y sont tout à fait étrangers; celui-ci a simplement reçu quelque dépôt qu'il détaille pour rendre service; celui-là est « liquidateur judiciaire; » avec lui vous profiterez de quelque bonne ruine d'un commerçant en déconfiture; cet autre a bien fait partie de la corporation mercantile, mais il la quitte : « Je viens vous faire part, écrit-il, qu'un de mes parents, célibataire, vient de me faire héritier de sa grande fortune, à la condition que nous irions vivre en famille chez lui. Obligé de renoncer aux affaires, qui étaient fort

agréables pour moi, j'ai l'honneur, Monsieur, de vous offrir, avec grande perte, les meilleurs vins du monde, etc... »

La majorité sont des « propriétaires » ; et, pour écouler le jus de « leurs vignes », ils disposent d'une richesse de vocabulaire qu'eût envié le regretté Mangin lorsqu'il débitait, le casque en tête, des crayons sur son char. Même cette richesse, semble-t-il, les trahit : à lire l'énumération des qualités qui distinguent leur sauterne, « nerveux, corsé, charnu, doré comme les rayons du soleil », possédant « une limpidité de cristal et un bouquet adorable », digne par « sa vinosité, sa sève et son coulant », d'honorer une « bibliothèque de vins fins », on se demande comment un simple récoltant tourne si bien une telle harangue, et si le « château » qui orne son papier à lettres n'est pas uniquement le plan de celui qu'il bâtira, après fortune faite.

D'autres circulaires sont signées par des femmes ; c'est moins banal. Le style en est pressant, affectueux ; elles renouvellent leurs offres de vin trois ou quatre fois de suite, à des intervalles rapprochés, et s'en excusent : « Vous devez vous dire aujourd'hui, monsieur, dans le fond de votre pensée : madame X... tient donc bien à me faire apprécier ses récoltes ; vous avez les sentiments trop élevés pour vous en formaliser... » Suivent tous les bienfaits que procurent ces jus exquis, « qui charmaient l'esprit et le cœur de nos ancêtres », et, pour finir, votre correspondante s'écrie : « Ah ! je

ne m'enrichirai pas, je changerai un franc contre vingt sols à peu près. »

Celui-ci fait mieux : vous ouvrez une lettre largement bordée de noir ; un grand malheur a frappé le signataire, il a perdu un parent très proche ; lequel lui laisse sur les bras des vins de choix, qu'il voudrait bien vendre de suite « pour n'avoir pas à payer les droits de succession », et aussi parce que « le local où se trouvent ces barriques doit être incessamment démoli... » Faites-vous la sourde oreille ? quinze jours après une autre lettre du même vous avisera qu'il faut vous hâter, que « le maçon doit venir la semaine prochaine. »

La palme en ce genre appartient peut-être à « une mère de six enfants », à la veille « d'être expropriée par un prêteur inexorable, si elle ne trouve immédiatement une somme minime... par la vente de son vin, etc. » Annexée au pli est la carte d'un ecclésiastique, qui recommande comme digne de tout intérêt l'expéditrice de cette requête. Bienfaisance et bonne opération, aurez-vous le courage de refuser ? Je ne sais si tous ces industriels réussissent, ni quel est le rendement de leur procédé ; mais ils méritaient une place de choix dans l'étude de la réclame contemporaine.

L'envoi de ces divers papiers se combine utilement avec la proposition : aux architectes, d'une remise sur les matériaux qu'ils voudront bien conseiller à leur clients ; aux médecins, d'une action de jouissance des sociétés d'eaux minérales qu'ils

recommanderont à leurs malades ; aux curés, d'une commission « pour les pauvres » sur divers articles qu'ils feraient vendre dans leur paroisse : c'est, dit un post-scriptum édifiant, « la part de Dieu que je me suis juré de prélever sur toutes mes affaires ! »

Dans la catégorie des prospectus rentrent les annonces imprimées au dos des tickets d'omnibus ou de chaises des promenades, à l'entour des menus de restaurant ou des billets de théâtre. On y peut ranger aussi celles qu'un ministre des Finances avait résolu d'apposer, il y a quelque temps, sur les 400 millions de boîtes d'allumettes vendues chaque année par l'État. Le ministre évaluait à 5 millions de francs le produit de cette publicité ; il avait des offres sérieuses et estimait assez sagement un pareil revenu préférable à de nouveaux impôts. Un député indigné demanda aussitôt jusqu'où l'on irait dans cette voie et pourquoi l'on n'affermerait pas aussi la publicité des paquets de tabac, des journaux officiels et des murs de bâtiments publics. A quoi l'organe du gouvernement répondit qu'il se bornait pour l'instant aux boîtes d'allumettes, et qu'il dépendait de la Chambre, en s'abstenant de voter des dépenses nouvelles, de ne l'obliger pas à aller plus loin. D'autres législateurs protestèrent ; les uns craignant « que ces annonces profitassent surtout aux gros capitalistes », les autres estimant « qu'il était peu conforme à la dignité de l'État » de se faire marchand de publicité, bien que personne ne juge indigne de lui de

se faire marchand de tabac et d'allumettes. La majorité donna raison au ministre, mais le projet tomba dans l'eau.

Aux prospectus peuvent enfin être rattachés les mille objets gratuitement répandus par les magasins, dont ils célèbrent ou seulement rappellent le nom. La carte chromolithographique, naguère chargée de cet office, fut ensuite abandonnée, parce que l'on remarqua qu'elle allait tout droit aux mains des enfants et... n'en revenait pas. Mais combien d'articles l'ont remplacée : abats-jour ou éventails, écrans ou papiers à cigarette, jusqu'à des miroirs et à des parapluies. Les distributeurs automatiques des gares, livrant galamment pour 10 centimes une chose qui souvent en vaut 15, et payant en outre une redevance aux compagnies de chemin de fer, sont une réclame analogue.

Pareils bibelots, bons pour les fabricants de biscuits et les distillateurs d'absinthe, ne sauraient propager la marque des industries de luxe. De celles-ci viennent les riches albums, aux allures de guides ou d'agendas, dont les dessins originaux, payés jusqu'à 3000 francs à des artistes en renom, sont reproduits, tantôt par la simili-gravure, qui donne un attrait documentaire aux vues et aux paysages, tantôt par l'héliogravure, qui communique aux bronzes et aux objets d'art la mollesse et le fondu des contours, par la taille douce ou la gravure sur bois.

IV

Les affiches.

Le crieur de rues. — L'affiche idéale, agissant d'une façon mathématique. — Les deux systèmes ; moyens d'obtenir l'intensité du choc visuel. — 1 500 000 affiches par an dans les rues de Paris. — L'impôt du timbre. — Régime de la loi de 1852, devenu absurde par suite des inventions modernes. — Les colonnes Morris et les bénéfices de leur exploitant. — Affiches peintes. — Affiches collées sur toile, laminées sur zinc. — Le ruberroïde. — Les afficheurs et le prix de pose des affiches. — La location des murs. — Affichage dans les salles d'attente et wagons de chemins de fer. — Les kiosques. — La publicité lumineuse. — Projection de pilules. — L' « homme sandwich », l' « homme à perche ». — Les voitures annonces. — La publicité parlée. — Placards roulants. — Publicité dans les champs, le long des lignes de chemin de fer. — Les affiches illustrées. — Jules Chéret, créateur de ces estampes, — Son histoire ; ses formules. — La décoration extérieure. — Les affiches de Barnum. — Moitié princesse de féerie et moitié « gigolette ».

Lorsque la publicité ne saurait trier dans la foule les « sujets » qu'elle désire « travailler », l'affiche seule lui convient. Multiple et tenace, elle ne vous arrête point dans votre marche, elle ne vous interrompt pas dans vos pensées ; mais elle vous rend obligatoire la lecture d'un, deux ou trois mots. C'est le crieur de rue qui se fait entendre par les yeux, à 50 mètres de distance.

Le placard raccoleur, qui s'épanouit au grand jour de la ville sur le mur salpêtré, n'a pas besoin de boniment; bien plus, chercher à le transformer en agent de conviction, ce serait le réduire à l'impuissance. Chaque outil a sa fonction propre; celui-ci doit jeter un nom avec persistance et clarté. Pour dire en une seconde au public ce qu'il a de capital à lui dire, il condense la réclame en une courte phrase et l'impose, comme l'orgue de barbarie apprend à l'oreille les airs qu'il moud sans trêve. L'affiche idéale, agissant d'une façon mathématique, est celle qui n'a pas besoin d'être lue, mais sur laquelle il suffit de laisser tomber son regard pour embrasser, *malgré soi*, le texte.

Ce texte doit-il demeurer immuable dans sa forme? Doit-il, au contraire, varier de temps en temps? Les deux systèmes ont leurs partisans : les uns jugent que l'attention s'émousse vite, qu'il faut, pour l'entretenir, renouveler à chaque instant l'effort; qu'à passer fréquemment devant Notre-Dame ou le palais du Louvre, on finit par ne plus les voir, et qu'une affiche à qui l'on s'habitue est comme si elle n'existait pas. Les autres affirment que, pour enfoncer profondément quelque chose dans la cervelle des passants, il faut frapper toujours de la même façon et au même endroit, que l'emblème ou l'enseigne d'une poudre à punaises ou d'un chocolat vu et revu quotidiennement se loge dans une case de votre mémoire et devient pour vous le prototype du chocolat ou de la poudre

insecticide. Grave question de psychologie que nous laisserons trancher par les experts.

Tous s'accordent au reste à bannir sans pitié les fioritures et les arabesques, qui communiquent du fondu à la composition. Ils recommandent des caractères très simples, lisibles à grande distance ; peu de teintes, leur abondance atténue l'intensité du choc visuel. Une pancarte qui, dans un bureau et isolée, paraissait grande et nette, se trouve mesquine et confuse lorsque, au mur, elle est écrasée par la concurrence. Affaire d'ambiance, d'éclairage et de reculée. L'affiche qui descend sur le trottoir doit être « faite », comme la tête d'une femme de théâtre qui, pour aborder la rampe, exagère les traits et les nuances de sa figure et substitue un heurté savant à l'harmonie naturelle de son visage.

Ces affiches éphémères, imprimées sur un papier qui ne contient de matières textiles que juste ce qu'il en faut pour retenir le plâtre dont il est presque entièrement composé, sont collées annuellement, dans les rues de Paris, au nombre d'environ 1 500 000 ; les années d'élection ce chiffre augmente, dans la capitale, d'au moins 800 000 exemplaires. En province, une grande agence de Paris pose, à elle seule, 6 millions d'affiches. Leurs dimensions vont du « quart-colombier », — $0^m,41$ sur $0^m,30$ — au « quadruple grand-aigle », — $2^m,20$ sur 1,40, — et le coût, pour la taille la plus usitée, est de 100 francs le mille. Mais l'impôt du timbre vient plus que tripler ce prix.

A cet égard l'affichage vit sous le régime d'une loi de 1852, devenue absurbe, parce que la matière régie par elle a complètement changé depuis un demi-siècle. La taxe, qui commence à 6 centimes pour les plus petits modèles, s'élève graduellement à 24 centimes pour les formats supérieurs à 82 centimètres sur 60, *quelque surface qu'ils couvrent.* Au début du second empire il n'existait pas de presse capable de tirer de grands placards ; tandis qu'aujourd'hui, grâce au matériel typographique en usage, on arrive, pour économiser les timbres, à imprimer des affiches immenses, à employer même du papier continu.

Les premiers qui eurent recours à ce procédé réalisèrent parfois de jolis bénéfices : de ce nombre fut M. Morris, le concessionnaire des colonnes spectacles. Les directeurs des principales scènes de Paris, pour la confection et la pose des affiches qui annonçaient leurs représentations quotidiennes, avaient avec lui des traités *à forfait*, où le coût du timbre, bien qu'il n'en fût pas fait mention, réprésentait pour l'entrepreneur un débours assez gros. Il parvint à le réduire en groupant *sur une même feuille*, le programme de plusieurs théâtres. Il obtint de ce chef, à raison de 2 francs par jour sur 150 colonnes, un profit supplémentaire d'environ 120 000 francs par an et cela pendant quinze ans, sans que personne se fût aperçu de cette habileté, d'ailleurs légitime.

Lorsque les affiches peintes, inconnues à l'ori-

gine, firent leur apparition, la loi les frappa d'un droit de 0 fr. 60, jusqu'à 1 mètre carré, et de 1 fr. 20 pour celles qui excédaient 1 mètre. Comme il se badigeonne, sur de vastes pignons, des fresques de 50 mètres carrés, ce tarif, bientôt reconnu défectueux, fut corrigé et... considérablement augmenté : on institua une contribution de 2 fr. 50 par mètre et par an, qui supprima incontinent la publicité peinte. Quoique le taux fût dix fois plus fort, le Trésor encaissa beaucoup moins. Pour tempérer la rigueur de cette nouvelle charge, on admit qu'elle ne serait plus annuelle, mais seulement une fois payée.

Cette concession tardive n'empêcha pas les intéressés de trouver moyen d'éluder la loi : il ne se fit plus que des affiches-papier, sujettes au timbre de 24 centimes; mais elles furent collées sur toile, laminées sur zinc, vernies, solidifiées de mille facons. On inventa un composé de carton et de caoutchouc — le ruberroïde — qui, légalement, était toujours du « papier » et non de la « peinture. » L'administration voulut plaider, obtint, suivant les tribunaux, des jugements incohérents et contradictoires et renonça à la lutte.

De toutes les formes de publicité l'affiche est la plus ancienne. Parmi les recommandations faites, jusqu'à une époque récente aux séminaristes de Saint-Sulpice, figurait celle de « ne pas regarder les placards du coin de la rue du Pot-de-fer » ; défense qui remontait à la fondation du vénérable

M. Olier et montre que, dès le milieu du XVIIe siècle, la littérature murale n'était pas d'une grande sévérité de mœurs. Son importance devait toutefois être mince, puisqu'au temps de la Révolution la corporation des afficheurs se composait de 40 individus seulement. « Ils sont 40, ainsi qu'à l'Académie française, dit Mercier, et, pour une plus grande similitude, aucun afficheur ne peut être reçu s'il ne sait lire et écrire. »

Aujourd'hui des légions d'ouvriers, embrigadés par les six ou sept entreprises d'affichage, étendent leur pinceau investigateur dans 36 000 communes de France. Ils affichent à hauteur d'homme — « pose simple » — à « la petite » et « à la grande échelle » — jusqu'à 3 mètres dans le premier cas et, dans le second, jusqu'à 7 mètres de hauteur. — Ce qui coûte, pour un format moyen, de 10 à 20 francs le cent dans la capitale, et monte à 70 francs en province pour les plus grandes tailles.

Tout emplacement inoccupé, qui n'est à personne, est à tout le monde ; donc ils s'en emparent. Mais quoique les surfaces affichables puissent être évaluées à 200 000 mètres carrés, rien que dans Paris, les bons coins sont presque tous affermés. Les murs de l'assistance publique lui rapportent 6 000 francs ; ceux de la Ville — 14 700 mètres — mis à prix pour 15 000 francs en 1884, sont répartis en quatre lots entre plusieurs adjudicataires. Ceux de la gare Saint-Lazare, plus appréciés, sont loués 20 000 francs par la Compagnie de

l'Ouest. Tantôt sur de vastes espaces, mesurant jusqu'à 2000 mètres carrés, sont brossées à l'huile des annonces géantes, à raison de 5 à 6 francs le mètre ; tantôt des palissades de toile, se détaillent en parcelles pour une période de trois ans, minimum nécessaire à l'amortissement des frais de peinture.

L'affiche-papier, livrée à elle-même, disparaît en deux heures, déchirée ou recouverte. Grâce aux agences qui garantissent sa conservation et se chargent de la remplacer, le commerçant sait exactement quels murs tapisseront ces feuilles fragiles, quel public les apercevra, espacées en « tirailleurs », ou serrées « à l'américaine » par vingt ou trente sur le même point. Car le choix du quartier importe fort : pour le roman à grosses péripéties, où le tragique domine, quartier populeux ; quartier mondain pour un établissement de plaisir ; quartiers graves pour un ouvrage de science.

Dans les gares, les salles d'attente, les wagons, dans les omnibus et les bateaux, l'affiche s'est implantée ; elle est descendue sous terre avec le métropolitain, où elle couvre déjà 30000 mètres de superficie ; elle délaisse un peu les rideaux de théâtre, parce que la vulgarité de certains voisinages a choqué, dit-on, les réclames de bonne compagnie et les a fait fuir. Elle trouve moyen aussi de se garder des intempéries de l'atmosphère, sans quitter la rue, en se montrant derrière le vitrage des kiosques à journaux et autres chalets, de diverses

nécessités. Elle s'y fait voir nuit et jour, grâce au papier « dioptrique », sur lequel elle est imprimée, qui permet aux rayons du gaz de se réfracter en tous sens. Cet éclairage, payé par les concessionnaires 100 francs par an, dans chacun des 1 200 édicules de ce genre, est, pour la municipalité parisienne, un profit qui s'ajoute à plus d'un million de francs de redevances qu'elle perçoit de ce chef.

La publicité lumineuse n'est d'ailleurs qu'à son début, en France ; nous n'avons rien de semblable à ces lanternes magiques, qui projettent des réclames sur les murs de Londres, sans respecter toujours les monuments nationaux ; si bien qu'on vit, pendant plusieurs soirées, le haut de la colonne de Nelson décorée d'une annonce de pilules, que cette méthode y dessinait d'assez loin en caractères éclatants.

Les toits de nos boulevards s'illuminent seulement d'avis commerciaux qui, brusquement, sortent de l'obscurité en traits de feu et y rentrent, pour faire place à d'autres : « Plus de bonne cuisine sans bouillon X » ; « lisez demain tel article dans tel journal » ; « N... frères, sardines et conserves ». L'appareil qui inscrit dans les airs ces recommandations successives, consiste en un cylindre, mû à bras d'homme au centre d'une boîte carrée, pleine de lampes électriques formant les lettres de l'alphabet. Au fur et à mesure que chaque mot doit paraître, les contacts sont mis en rapport.

La phrase de 36 lettres se paie 300 francs par mois et doit étinceler, pendant 15 secondes, cinquante fois par soirée.

A mesure que la réclame guette et harcèle le public par des inventions nouvelles, il en est d'anciennes qu'elle abandonne ou qu'on lui défend. Le préfet de police a, par un arrêté récent, interdit la circulation des voitures-annonces et le conseil d'État lui a donné raison. Déjà les exhibitions d'affiches, au moyen de voitures à bras ou à dos de porteurs ambulants, tombaient en désuétude. L' « homme-sanwich », l' « homme à perche », marchant d'un pas morne, anéanti, préoccupé de présenter le moins de surface possible au vent, contre lequel il lutte, a presque disparu.

De même ces véhicules légers où se prélassent, dos à dos, deux pancartes roulées processionnellement par de pauvres hères à 20 sous par jour. Encore est-il retenu, sur ce salaire, un sou pour la location du costume qu'on leur prête. La concurrence et l'avilissement des prix ont tué cette publicité, que l'entrepreneur vendait aux clients, dans le principe, 4 et 5 francs par voiture et qui coûte maintenant 1 fr. 75 ; somme insuffisante pour compenser les frais. De malheureux dérisoirement rétribués on ne peut exiger grand chose ; ils se réfugient dans des rues désertes — quelques-unes sont connues pour ce stationnement — se couchent sous leur voiture, mangent un morceau de pain et dorment.

Ce n'est pas un personnel de choix : plusieurs étaient embauchés l'an dernier, à un taux convenable, pour se promener de 7 heures du soir à minuit sur les boulevards, en habit noir et gantés de blanc, portant, étincelante sur leur plastron glacé, une lanterne de poche qu'un électricien voulait mettre à la mode. Dès le second jour la moitié de ces gentlemen improvisés, filant avec leur toilette, manquaient à l'appel.

J'ignore si leurs collègues, ces pseudo-gandins en pardessus mastic, qui allaient par bandes de cinq ou six, clamant sur un rythme cadencé les splendeurs du spectacle le plus proche, ont montré aussi peu de délicatesse; mais la publicité parlée, renouvelée du moyen âge où les crieurs de bains annonçaient par la ville, à certaines heures : « Les bains sont chauds, c'est sans mentir », ne semble pas appelée à une grande extension. Tout au plus se produit-elle, en quelques théâtres de second ordre, sous la forme d'un dialogue où le personnage, complimenté sur sa bonne mine ou sur son élégance, se vante d'absorber tel remède ou de s'habiller chez tel tailleur.

Ainsi que les placards roulants, les bas-reliefs en carton pâte ou les figures de staf vernies, promenés sur des tréteaux, ont été de courte durée. A ces sculptures mouvantes la marche communiquait un tremblement convulsif, un balancement fâcheux de roulis et de tangage. Sur l'un des balcons de l'avenue de La Motte-Piquet, qu'une agence d'an-

nonces avait affermé, les visiteurs de la dernière exposition, entraînés par le plancher mobile, contemplaient au passage un cornichon de 4 mètres de haut, grâce auquel un fabricant de ces cucurbitacés se rappelait à leur souvenir ; mais ces représentations excentriques sont rares.

Partout où s'arrête la foule, partout où elle passe l'affiche la suit. Elle s'implante dans les plus beaux sites de l'Europe, au Righi, au Pont-du-Diable, à Schaffouse ; elle macule la façade d'accès du Mont-Saint-Michel ; elle déshonore les chutes du Niagara sur toute la rive américaine ; elle envahit les hauteurs de l'Himalaya.

Elle s'espace le long des lignes de chemin de fer et se plaît, en rase campagne, à torturer le voyageur. Le train file, le paysage se renouvelle sans cesse ; vous laissez tomber votre journal pour admirer ce tableau furtif qui s'encadre dans la vitre de la portière. Horreur ! Vingt fois, cent fois de suite, avec une effrayante monotonie, vous apprendrez que tel extrait de viande ou tel bitter est le roi des apéritifs ou des bouillons. Devant les coteaux pittoresques, les prairies onduleuses, se dresse la hideur insinuante de ces écrans monstrueux, jaunes, bleus ou rouges. C'est, entre eux et vous, une lutte d'obstination. De rares lacunes vous laissent la vision rapide d'un clocher, d'un bouquet d'arbres, d'un troupeau et toujours vous espérez la fin des affiches ; tandis qu'elles se succèdent sans hâte, avec la régularité précise des choses fatales. Quoi de plus

odieux, de plus horripilant et, par suite, quoi de plus efficace, disent les annonciers !

Au contraire de ces pancartes qui s'imposent, comme des fâcheux implacables, par leur importunité, d'autres affiches, élevées au rang de l'estampe, demandent à la palette du peintre leurs chances de persuasion. Elles s'efforcent d'obtenir du passant ce coup d'œil dont on se souvient, parce qu'il a plu, et de glisser sournoisement dans sa mémoire, par la suggestion de l'image, un nom que l'obsession du placard nu aurait mis des mois à réaliser. Paris développe ainsi, en une fresque vague, sur des palissades ou des crépis lézardés, la figuration allégorique de ses spectacles, de ses modes, de sa vie.

C'est la plus récente incarnation de l'affiche. La plus vieille remonte à cent quarante ans avant notre ère, sous l'aspect d'un papyrus égyptien contenant le signalement de deux esclaves échappés d'Alexandrie et promettant une récompense à qui indiquerait le lieu de leur retraite. Les avis officiels se gravaient alors sur la pierre ou sur l'airain ; un stèle du temps d'Hérode le Grand menaçait ainsi de mort quiconque pénétrerait dans l'esplanade du temple. A Rome on écrivait au pinceau les annonces des ventes, des locations, des combats de gladiateurs et l'on peignait parfois, sur la porte du théâtre, la scène où l'acteur principal se montrait avec le plus d'avantages.

Au XVIII[e] siècle des vignettes appropriées com-

mencent à orner les affiches de confréries religieuses, en même temps que celle des comédiens et des raccoleurs militaires. Un équilibriste italien est représenté, en 1730, dans tous ses exercices. Un dragon, d'allure engageante sur un beau cheval, surmonte l'invitation « A la belle jeunesse, qui brûle de servir son roi... ; accourez dans Penthièvre, y est-il dit, dont la gloire est aussi ancienne que l'origine. Le lieutenant fera aux recrues toutes sortes de bonnes compositions. »

Un sujet pieux occupe le haut d'une affiche paroissiale (1719), défendant aux hommes de se présenter à l'église en tabliers ou les cheveux en papillottes, et surtout d'y mener des chiens que « le Saint-Esprit, dans l'Apocalypse, ordonne expressément de chasser de la maison de Dieu. » On possède quelques affiches théâtrales de Moreau le jeune, échappées à la destruction inévitable de ces papiers qui, non seulement étaient lavés par les pluies, mais vendus souvent en fraude, par les afficheurs, aux épiciers et aux « beurriers. »

Toutes ces gravures étaient en noir. Les premières illustrations coloriées parurent, au début du règne de Louis-Philippe sur les romans dits « de cabinets de lecture » — *Comment meurent les femmes*, *Marthe la Livonienne*, les *Rêveries d'un étameur*. — En 1860, d'autres commerces adoptèrent le procédé : *L'ami du cuir*, brillant français fixe, montra comment l'on remplaçait son miroir par ses bottes ; divers « salons épilatoires » s'exhibèrent

dans le feu de l'action et un marchand de combustible demanda au crayon de Daumier : « Le charbonnier et la bonne. » Mais « l'art mural » n'avait pas trouvé sa voie.

Son créateur futur, Jules Chéret, était alors absent de France. Les deux frères Chéret, Jules et Joseph — ce dernier entré plus tard chez Carrier-Belleuse dont il devint le gendre — n'avaient reçu aucune éducation artistique. La rue, les vitrines des marchands de tableaux et les musées, le dimanche, furent leur seule école. Ils habitaient en commun une chambre meublée d'un petit lit, où chacun couchait à son tour pendant que l'autre se contentait du plancher. Jules apprenait, chez un lithographe, à faire, « à main levée », sur des têtes de facture, la lettre batarde ou coulée, ronde ou gothique, ainsi que les caractères d'imprimerie, depuis le gros parangon jusqu'à la perle. Il dessina au « pistolet » sur des fonds au pointillé, passa aux armoiries de souverains, aux vues de magasins dans des perspectives flatteuses et finit par les attributs délicats, soutenus par des amours, pour des boîtes à bonbons ou des dentrifices.

Un parfumeur anglais, qu'il appelle son bienfaiteur, se l'étant attaché pour décorer ses flacons, Chéret avait aussi abordé, à Londres, l'illustration des titres de romances. Rentré à Paris aux environs de sa trentième année, en 1866, il s'essaya dans l'affiche. L'invention nouvelle de machines chromolithographiques allait permettre de tirer jour-

nellement 2 000 de ces estampes, auxquelles un encrage savant donne les transparences de l'aquarelle, tandis qu'avec les anciens outils, avec le coloris donné « au patron », il fallait une journée pour obtenir peut-être douze exemplaires.

Aux États-Unis, terre classique de la réclame, toute une brigade de chromographes et de dessinateurs — ceux-ci payés 2 000 francs par mois — achèvent, dans l'imprimerie Morgan à Cincinnati, vingt-quatre grandes pierres chaque jour. Rien que pour des cirques, il y est composé annuellement 4 000 affiches et, pour un seul exercice, le compte personnel de M. Barnum s'élevait à 200 000 francs. Mais les placards américains ont un caractère de sécheresse et de lourdeur.

Chéret, lui, a voulu mettre dans cette chose basse et passagère, l'affiche, le même art que Clodion avait mis dans des pommes de canne, Jean Goujon dans les marteaux de porte ou Cellini dans un hanap ciselé. Ingres recommandait à ses élèves la décision par ce précepte : un couvreur tombe du toit, avant qu'il soit à terre, vous devez l'avoir posé sur le papier en quatre lignes ; le premier souci de Chéret est de trouver le geste, marche, ondulation, course ou vol de son modèle préféré, cette Parisienne, d'une longueur un peu voulue, au sourire hiératique, déesse païenne qui s'enivre de son apothéose. Mais si ce « maître de l'affiche » est vraiment original, c'est pour avoir réalisé l'harmonie des couleurs voyantes. Ce n'est pas sans un labeur

persévérant qu'il est parvenu, par la juxtaposition de taches heurtées, aux nuances tendres, aux colorations assoupies.

Il s'applique à voir « le bouquet » dans ses esquisses, s'y exerce l'œil, mêlant son propre rêve à l'étude de la nature, demandant l'inspiration tantôt aux devantures des modistes, tantôt aux nacres irisées des coquillages, surtout aux ailes radieuses des papillons qui couvrent les murs de son atelier, piqués sur de vastes tableaux. D'abord Chéret fut presque le seul à dessiner des affiches ; peu à peu surgirent des imitateurs et des émules : les frères Choubrac, Léandre, Toulouse-Lautrec et, au premier rang, A. Willette, auteur d'une lithographie exquise, l'*Enfant prodigue*. Puis on prétendit avoir l'affiche « de grand art » ; on la commanda à des maîtres mystiques et recueillis comme Puvis de Chavannes, à des peintres comme Rochegrosse qui livrèrent des estampes d'intérieur, des gravures de journal, nullement ces habiles débauches de tons criards, qui doivent être des coups de pistolet sur le mur.

Avant tout, en effet, il faut prendre garde que l'affiche illustrée ne « fonde » au milieu de ses voisines ; il faut qu'elle lutte avec les boutiques qui l'entourent, avec les cinq étages des maisons qui la dominent. Tant que le croquis est à l'état d'étude ou de mise sur pierre, le dessin de Chéret ne rend rien ; mais, une fois collé à la muraille, il produit, avec un petit nombre de couleurs, l'effet tout spé-

cial auquel aucun autre n'atteint. Le tirage se fait par trois ou quatre impressions superposées : l'une en bleu foncé, imitant le noir, établit les lignes du crayon, puis la note du rouge et du jaune, enfin le fond : les tons froids, bleus ou verts, dans le haut; dans le bas les tons chauds, comme l'orangé.

En trouvant la formule de la décoration extérieure, Jules Chéret a trouvé aussi la notoriété et l'aisance. De ses mains sont sorties plus de 1 000 affiches, payées 600 francs chacune, outre 50 exemplaires avant la lettre, qui, revêtus de sa signature, acquièrent aussitôt un bon prix dans le monde des collectionneurs. L'artiste prépare maintenant, suivant ses tonalités de plein air, un grand panneau pour l'Hôtel de Ville : les *Joies de la vie*, et l'on exécutera aux Gobelins une tapisserie dont il a fourni les cartons.

Là disparaîtra pour lui cette lancinante obligation de marier, par gré ou par force, une « petite femme » affriolante avec des machines à coudre ou des pâtes alimentaires, des chicorées ou des pétroles, des eaux sulfureuses ou des hôtelleries ; car il faut que l'image toujours fasse corps avec la réclame. Les clients ont leurs exigences.

Presque toutes les industries ont eu recours, depuis quinze ans, aux placards illustrés : des parfumeurs et des photographes, des ustensiles de voyage et des compagnies d'assurance, des poêles et des parapluies, surtout des théâtres et des cafés-concerts. Pour célébrer dignement ces produits,

ces besoins et ces institutions diverses, la publicité imagée a fait passer sous nos yeux des humains de tout âge et de toute condition, faisant à peu près tout ce que l'on peut faire en ce monde, jusques et y compris de « porter sa tête sur l'échafaud » — suivant l'expression consacrée — car les condamnés à mort n'ont pas manqué dans cette « défilade » de contemporains et de contemporaines mêlés, où figurèrent le chef de l'État et « la Goulue », des « gommeux » et des députés, des soldats et des clowns et des processions de polichinelles, zébrant l'espace, s'enfonçant et bleuissant dans un ciel d'azur apaisé.

Deux bébés jaunes et roses se disputent des nonnettes de Dijon sur un fond vert cru ; une Frisonne plantureuse, aux tempes plaquées de cuivre et le chignon casqué de métal nous recommande du cacao ; un tricycliste conquérant derrière lequel court un gendarme essoufflé, enlève sur son « tuf-tuf » une jeune blonde, sous les yeux de l'époux ébahi.

Où l'affiche coloriée revient sans cesse, où elle se complaît, où elle triomphe, c'est dans la représentation d'un être femelle aux traits chiffonnés, moitié princesse de féerie et moitié « gigolette », les lèvres entr'ouvertes, des mèches folles sur le front, les yeux prometteurs — nos aïeux disaient « fripons », ce qui d'ailleurs revient au même. — Type illusoire, tantôt se déhanchant dans un nuage de gaze, tantôt à cheval pour propager un

journal de courses; parfois s'offrant, en costume de bains, aux caresses de la lame pour lancer une station balnéaire, fumant en l'honneur d'un papier à cigarettes, écrivant en vue de populariser une encre indélébile, essayant des bottines afin de nous donner le nom d'un cordonnier, ou brandissant une lampe au profit d'un marchand d'huile minérale; toujours la même par l'expression, quoique indéfiniment différente dans l'attitude, elle prête à toutes les offres du commerce le charme de sa petite personne, un peu légère et, si l'on veut, trop hardie dans le déploiement de ses séductions.

Mais la civilisation invente, pour notre bonheur, tant de choses laides et tristes, qu'il sera beaucoup pardonné sans doute à cette forme d'annonces, pour sa note de grâce et de beauté.

CHAPITRE XVII

LE THÉATRE

I

L'agencement des salles.

Les pièces classiques et les arts de l'antiquité. — Effectif des théâtres parisiens. — Musics-halls et « boîtes à chansons ». — Genres abandonnés. — Les anciennes salles de spectacles. — Les types modernes ; la forme actuellement adoptée. — Le proscénium et les inconvénients des loges sur la scène. — Le feu au théâtre. — Incompétence des pompiers. — Paris n'a pas de pompiers professionnels. — La scène et la salle. — Terrain mobile où évoluent les acteurs. — La « cour » et le « jardin ». — Les « plans ». — La « face », le « trumeau » et le « lointain ». 900 mètres de superficie. — La « butée » et les « tas ». — « Costières » et « rues » ; trappes et « tiroirs ». — Les magasins de décors des théâtres de l'Etat.

Pensez-vous que si Sophocle ou Euripide, pensez-vous même que si Corneille ou Racine venaient aujourd'hui déposer, comme de jeunes inconnus, chez le concierge de quelque théâtre, le manuscrit

des pièces qui ont immortalisé leur nom, il se trouverait un directeur pour les jouer ? Supposez-vous que, s'il se rencontrait un directeur pour tenter l'aventure, le public viendrait assiéger son bureau de location pour applaudir *Œdipe* ou *Athalie* ? Et croyez-vous enfin que ces pièces, si elles voyaient la rampe demain pour la première fois, auraient, à défaut d'un succès d'argent, le suffrage de l'élite, que les spécialistes y verraient des ouvrages dramatiques du premier ordre? Tous ceux à qui j'ai posé la question ont opiné pour la négative.

Mais comment admirons-nous pieusement des choses faites par des anciens qui, si elles étaient faites par des contemporains, nous laisseraient froids ? Ne sont-ce donc pas ces choses en elles-mêmes que nous admirons ? Est-ce leur intérêt historique, leur côté documentaire qui nous attachent à elles ? Leur beauté se serait-elle évaporée avec l'âge ? N'était-elle donc pas éternelle ? Cependant si Rembrandt ou Vélasquez, si Titien ou Raphaël apportaient au prochain salon leurs meilleures toiles, nul doute qu'ils n'obtinssent d'emblée les premières médailles, que leur nom ne devînt aussitôt célèbre. On en dirait autant des marbres et des bronzes. Les statues de l'antiquité ou de la Renaissance soulèveraient un enthousiasme aussi sincère, à l'Exposition de sculpture des Champs-Elysées, sur un piédestal de lustrine, qu'aux musées du Louvre ou du Vatican, dans leur cadre de gloire. Les arts plastiques possèdent-ils

seuls le privilège de ne pas vieillir, de ne pas « dater » ? Et les plus belles pensées humaines, en prose ou en vers, se démodent-elles comme une paire de bottes ou un chapeau?

Il est vrai que le succès des pièces où la foule se presse est éphémère. Parmi le petit nombre des spectacles bien venus qui, durant de longs mois, ont fait salle comble, dans la fleur de leur nouveauté, un nombre beaucoup plus petit reparaît après quelques années sur l'affiche, et toute la production d'un siècle se réduit finalement à une vingtaine de drames ou de comédies que l'on réédite et dont la plupart seraient incapables de produire des recettes. Pour les cent années les plus récentes, combien subsistent encore au répertoire des compositions dramatiques qui ont réussi de 1800 à 1850?

Faisons-nous aujourd'hui de meilleures pièces que nos pères? je ne sais; il semble que notre fécondité n'est pas en décroissance, puisque les auteurs français ont donné l'an dernier 700 ouvrages inédits, en un ou plusieurs actes, représentés à Paris, en province ou à l'étranger. En tout cas, le public s'est multiplié. La comparaison du nombre des théâtres parisiens, avec ce qu'il était naguère, ne suffirait pas à nous l'apprendre; parce qu'on appelait volontiers théâtre, il y a cent ans, des établissements qui rentreraient dans la catégorie actuelle des « cafés-concerts », tels que le Boudoir des Muses, au Marais, le Vauxhall d'été, près la porte du Temple, ou la salle des Troubadours.

C'est ainsi que l'on arrivait à compter 62 « théâtres » dans la capitale de 1791, qui ne contenait pas le quart de sa population présente. Napoléon supprima d'un trait de plume, en 1807, la plupart de ces présomptueuses baraques et n'admit à vivre que 8 scènes importantes, dont 4 subventionnées. Ouverts de nouveau sous la Restauration, plusieurs sombrèrent encore : les « Associés », le Lazari, les « jeunes Élèves », rue Dauphine, et les « jeunes Artistes », faubourg Saint-Martin. Paris possède aujourd'hui, depuis l'Opéra jusqu'au Grand-Guignol, vingt théâtres adonnés, qui à faire rire, qui à faire pleurer, qui à réjouir les yeux, qui à charmer les oreilles, à remuer des idées ou des jambes, audacieuses les unes et les autres s'il se peut.

Ajoutez-y 8 théâtres des faubourgs, sans spécialité, 3 cirques, une dizaine de music-halls et autres exhibitions-promenades, plus 56 cafés à musique, boîtes à chanson, et « cabarets » méritoires, où se vendent 1 fr. 50 des consommations qui valent 15 centimes, jointes à des couplets qui, pour la plupart, ne valent rien. On dit que la vogue de ces bouges séducteurs dont la promiscuité délectable entasse, autour de soucoupes en pyramides, des mondains et des souteneurs, porte préjudice aux théâtres. On disait la même chose, sous le second Empire, des Alcazars où florissaient les émules de Thérésa, et « la plupart des femmes courent avec fureur aux spectacles de la foire, écrivait Le Sage

au XVIII[e] siècle; je suis ravi de les voir dans le goût de leurs cochers et laquais ». Mais les grandes dames et leurs courtisans — « boscars » dit l'argot du jour — qui se plaisent au parfum de la vieille pipe, des haleines fermentées et de la bière aigrie, imbibée dans le sol, ne forment jamais qu'un petit groupe.

La preuve, c'est que, depuis cinquante ans, les recettes des spectacles parisiens ont quintuplé, tandis que le prix des places ne s'est élevé en moyenne que d'un tiers. De 5 millions de francs en 1848, il est passé à 10 millions en 1854, à 15 millions en 1869, à 20 millions en 1879. Il est présentement d'environ 25 millions. Dans cet intervalle certains genres ont été délaissés pour d'autres : le mimo-drame militaire remplacé par la féerie, le vaudeville à couplets par l'opérette, l'opéra-comique par le drame lyrique; comme avaient été abandonnés précédemment d'anciens moules vieillis : la comédie-ballet ou la tragédie aux trois unités.

Partout a progressé l'appareil théâtral, l'ensemble des moyens propres à traduire la pensée de l'auteur à transformer un manuscrit ou une partition en une action capable d'illusionner le spectateur. Celui-ci éprouve-t-il une jouissance plus vive ? C'est peu probable. En art, on ne s'aperçoit d'un vide que lorsqu'il est rempli et d'un défaut que lorsqu'il est corrigé.

On construisait autrefois les salles en forme d'U ouvert, auquel fut substitué la courbe ovoïde ou

en fer à cheval, avec rétrécissement sur l'avant-scène. L'architecte Louis remplaça le premier, à Bordeaux (1753), l'ellipse profonde de l'Italie par le cercle diminué d'un segment; mais les places de côté étaient légèrement plus enfoncées que dans le modèle de la Scala et la saillie des balcons en corbeille produisait des résonances. Gabriel, à Versailles, Soufflot, à Lyon, préoccupés de l'acoustique, ouvrirent la scène sur une section trop petite qui rendait les loges de côté détestables pour la vue. De nouveaux types furent essayés au théâtre Montansier, place Louvois, et au Théâtre-Français (1787). Sans parler de diverses autres dispositions, et de quelques fantaisies comme l'imitation, au nouvel Hofburgtheater de Vienne, de l'amphithéâtre antique, il fut adopté, dans toutes les salles bâties depuis 1860, un tracé presque uniforme, avantageux pour l'œil et pour l'audition : un demi-cercle au fond, raccordé avec le cadre du rideau par deux courbes concaves.

Cette soudure de l'assistance aux acteurs est si ardue, elle doit satisfaire à tant d'exigences contradictoires ! A l'Opéra, par la présence d'un rang de loges sur le théâtre, la salle entre dans la scène et la scène dans la salle. Lorsqu'il s'avance au premier plan, le chanteur cesse d'être dans son décor ; qu'importe alors que la décoration soit saisissante de vérité, puisque l'acteur en sort. A Bayreuth, avec des décors misérables l'effet est meilleur, parce qu'il n'y a pas de proscénium.

Les exigences de l'industrie privée ont souvent obligé les architectes à utiliser des terrains presque impossibles, irréguliers et d'accès bizarre sur la voie publique, aboutissant à répartir fort inégalement la foule dans des couloirs étroits. Ces salles de spéculation, édifiées en vue de faire beaucoup de recettes avec peu de dépenses et d'introduire le plus grand nombre possible de spectateurs dans le plus petit espace, négligeaient également l'esthétique et le confort. L'intervention du budget municipal fit faire des progrès à la construction des théâtres de second ordre ; la crainte des incendies améliora quelque peu les dégagements.

Le feu a, depuis cent quarante ans, dévoré une douzaine de salles parisiennes : celles de l'Opéra au Palais Royal (1763), puis à la place Louvois (1781) ; celles de Feydeau en l'an IV et de l'Odéon en 1797. En 1826 fut brûlé le Cirque-Olympique ; en 1827 l'Ambigu, où l'on venait de répéter pour juger l'effet d'un feu d'artifice ; en 1835 la Gaité, fondée par le fameux Nicolet sous le nom de « théâtre des Grands Danseurs du Roi » ; en 1836 le Vaudeville, place de la Bourse ; en 1873 l'Opéra de la rue Lepelletier ; enfin l'Opéra Comique en 1887, et l'an dernier, le Théâtre Français.

Pareils sinistres, dont les autres nations n'ont pas été exemptes — témoin celui du Ring-théâtre, à Vienne, où périrent 380 personnes — pourraient-ils être évités ? L'évacuation normale ne durant jamais plus de cinq minutes, les spectateurs auraient

toujours le temps d'échapper, si la panique ne clouait les uns à leur place, tandis que les autres, se ruant affolés sur les issues et s'y écrasant avec rage, ne les obstruaient par leur effort même. Quant à éteindre l'incendie, il n'y faut pas songer : pompiers en vigie dans les coulisses, tuyaux de secours, réservoirs dans les cintres, cela n'a jamais sauvé aucun théâtre ; une fois le feu pris dans ces matières combustibles, tout est perdu. L'électricité supprime certains dangers — fuites de gaz amoncelé dans les combles, inflammation d'une « bande d'air » par la herse qui l'avoisine ; — mais elle en crée d'autres : les courts-circuits, impossibles à éviter.

La surveillance est seule capable de prévenir les désastres : y a-t-il un bout de toile qui brûle, le machiniste aussitôt l'éteint, car le pompier ne sait jamais où est la bouche d'eau. Les administrations théâtrales se plaignent toutes de la façon dont le corps des pompiers est organisé, mais les pouvoirs publics n'en ont cure. Le pompier de Paris est un soldat accomplissant ses trois années de présence sous les drapeaux : c'est un brave qui risquera sa vie avec héroïsme, ce n'est pas un professionnel dressé à sa fonction. Lorsqu'il commence à savoir son métier, il est libéré du service. Moment impatiemment attendu : en me promenant dans les dessous d'une de nos scènes principales, je m'étonne de trouver en ces lieux déserts, habités seulement par des peintures, une pancarte ainsi conçue :

« Il est défendu d'écrire sur les décors. » — A qui donc peut s'adresser la défense, demandai-je? — Aux pompiers, me fut-il répondu ; et me retournant, en effet, je vois que ces jeunes militaires ont, de-ci de-là, émaillé les murs de réflexions en creux ou en bosse. Je note l'inscription suivante : « Encore 318 jours demain matin et puis la fuite ; soirée du 6 octobre 1900 : classe 1897. »

Isolé, inactif, en tête-à-tête avec son éponge, avec défense de s'asseoir et de fumer, le malheureux s'occupe comme il peut. Au temps où le service de nuit — la « permanence » — existait, les pompiers de l'Odéon charmaient leurs loisirs en se postant sur les toits en terrasse, d'où ils plongeaient, par les fenêtres éclairées, un œil sympathique dans les chambres de bonnes avoisinantes. Licences assez vénielles sans doute ; mais, à chaque théâtre, les pompiers changent chaque soir ; ce ne sont jamais les mêmes que l'on envoie. Par suite, nul n'est familier avec les locaux où il se trouve ; il s'égare parfois dans le dédale des escaliers.

Une commission spéciale passe en revue des dispositions nouvelles contre l'incendie, s'en déclare enchantée et, son inspection finie, demande au pompier qu'elle rencontre par où l'on peut sortir : « Ma foi, je n'en sais rien, » répond imperturbablement celui-ci. Dans les autres capitales, l'officier de pompier est un ingénieur, et ses hommes sont des praticiens rompus à leur besogne, comme nos

gardes républicains, habiles à contenir les foules sans les faire crier. A Paris, bien qu'il ait été souvent question de former un corps de pompiers de carrière, soldé par les compagnies d'assurances, nul édile ne s'en est encore avisé. Les théâtres entretiennent seulement des veilleurs civils, dont le rôle commence à minuit et dure jusqu'au lever du rideau, le lendemain soir.

Depuis l'époque lointaine où il lui suffisait des simples tréteaux de bateleurs, le matériel du spectacle est allé se compliquant d'âge en âge jusqu'aux somptueux édifices contemporains : l'Opéra de Francfort a coûté 12 millions de francs, celui de Vienne 18 millions, celui de Paris 36 millions. De cette cage en maçonnerie que représente la « scène », du haut en bas de laquelle se meut un peuple, une seule tranche est visible de la salle : le terrain où évoluent les acteurs, semblable à un damier mobile, dont chaque case porte un numéro et un nom. A gauche du spectateur est le « jardin », à sa droite la « cour » ; termes qui remplacèrent, au moment de la Révolution, ceux de « côté du roi » et de « côté de la reine » ; les deux loges souveraines étant, aux Tuileries, l'une du côté du *jardin*, l'autre du côté de la *cour* du Carrousel.

Le devant de la scène, c'est la « face », le fond s'appelle le « lointain », et la partie intermédiaire le « trumeau ». D'un extrême à l'autre le sol se divise en un certain nombre de « plans » ; une dizaine à l'Opéra, donnant une longueur de 28 mètres

sur une largeur de 32. Cette superficie énorme de 900 mètres est plus vaste qu'aucune autre au monde ; mais le public n'en aperçoit que la moitié. Il n'embrasse que la portion de la scène encadrée par le rideau, c'est-à-dire 16 mètres de large ; tout au plus son regard plonge-t-il obliquement jusqu'à la « butée », où le dessous du parquet cesse d'être machiné. Ce qu'il ne voit pas ce sont d'abord, le long des deux murs latéraux, les magasins — les « tas » où les châssis de décors sont en réserve, puis un espace libre pour la circulation, les coulisses.

Regardez à terre : de distance en distance le plancher est gercé de longues fentes — les « costières. » — Ces interstices, bouchés par les « trapillons » dans tout le milieu du théâtre, demeurent ici ouverts pour les manœuvres. Ils sont séparés les uns des autres par les « rues » ; lesquelles sont des successions de « trappes » carrées, posées bout à bout, de manière à s'enlever par morceaux, une à une, ou glisser ensemble dans les « tiroirs, » à droite et à gauche, lorsqu'une « rue » s'ouvre dans toute sa longueur.

Cette disposition est uniforme sur toutes les scènes. Indispensable aux féeries, aux « pièces à tiroirs » suivant le terme en usage, elle se simplifie beaucoup dans les spectacles de genre, où le décor ne joue qu'un rôle secondaire. Cependant l'exiguité des coulisses est toujours une grande gêne. Au nouvel Opéra-Comique, que l'on s'est préoc-

cupé de doter surtout d'escaliers, de corridors et de foyers de belle taille, il est resté si peu de place pour la scène que c'est un véritable tour de force d'y faire mouvoir les figurants. On en est réduit, dans *Mireille*, à faire passer la procession par le cabinet du directeur.

Non seulement il ne s'y peut exécuter aucuns changements à vue, puisque les décors sont logés dans une espèce d'armoire, dont l'accès ressemble à celui d'une tire-lire, mais cette resserre même est si étroite que les châssis de quatre ou cinq actes suffisent à l'emplir et que, pour donner deux représentations le même jour, il faut chaque fois faire venir à 6 heures le matériel de la soirée, dans des chariots qui emportent celui de la matinée au boulevard Berthier. C'est aux fortifications, à l'extrémité de Clichy, qu'est maintenant situé le magasin de décors commun aux théâtres subventionnés. L'État a récemment vendu les locaux affectés à cet usage qu'il possédait place Louvois et rue Richer. Ce dernier bâtiment avait aussi abrité naguère le bagage des fêtes nationales, estrades, tribunes, échafaudages et statues allégoriques. Le citoyen Lachabeaussière, « ordonnateur en chef des cérémonies » sous la Convention, y avait fait construire une remise monumentale pour conserver le char de l'Être suprême.

II

Décors et machinerie.

Ce qu'on appelle un « décor » : « châssis », rideaux », « plafonds », « frises », « fermes » et « praticables ». — Architecture de charpentes. — 300 ou 400 morceaux pour un acte. — Les « terrains ». — Roméo IV-3 V 4-R *cour* ». — Les « dessous ». — Le « gril ». — 50 mètres de hauteur de scène. — Mouvements des « chariots » ; pose des « mâts ». — « Appuyer » et « charger » en style de théâtre. — Les « âmes » ; les « trapillons ». — Les « fils » et le mot fatal. — « Tambours », contre-poids et « cheminées ». — Manœuvre des cintres ; « bandes d'air » et petits « pantalons ». — Le « premier service » et les « poignées ». — Les coulisses. — Changement à vue et « gareurs ». — Les signaux au pistolet. — 130 machinistes à l'Opéra. — La fabrication des décors. — Les « plantations » anciennes et modernes. — L'optique et le point de vue ; les « découvertes ». — Les licences de perspective. — Les artistes peintres décorateurs et leur personnel : *traceurs, perspecteurs* et coloristes. — Le prix des décors. — M. Jambon et le transsibérien.

Quatre sortes d'objets composent ce qu'on appelle un « décor » : les « châssis, » qui viennent de la droite ou de la gauche, plantés « de front » ou de biais, suivant qu'ils sont ou non parallèles au manteau d'Arlequin ; les « rideaux », « plafonds » ou « frises », qui descendent des cintres; les « fermes » qui montent des dessous et les « pra-

ticables », ponts, escaliers, balcons, maisons entières, toute une architecture de charpentes, que l'on apporte du fond de la scène et dont les morceaux, parfois au nombre de 300 ou 400, doivent s'adapter en quelques minutes, assez solidement pour que des centaines de personnes les parcourent ou s'y établissent sans danger. Cette menuiserie est tantôt peinte, tantôt masquée par des feuilles de décors peu élevées : les « terrains. »

Pour que la pose de ce vaste jeu de patience s'effectue avec rapidité, les fragments de bois ou de toile portent tous l'indication précise de l'endroit où ils doivent se caser : « *Roméo*, IV-3 V 4 R-cour, » signifie que tel lambris occupera, depuis le devant du plan numéro 3 jusqu'au derrière du plan numéro 4, côté de la cour, dans le 4e acte de *Roméo et Juliette*. Tout objet est marqué de façon aussi précise, depuis les détails d'ornementation, posés à la main, jusqu'aux « fermes » immenses qui sortent mécaniquement du sous-sol.

Ces « dessous » ont au moins trois étages ; l'Opéra en a cinq. Pour les creuser, il a fallu canaliser la rivière de la Grange-Batelière et bâtir en partie sur pilotis. Une nappe d'eau, profonde de 3 mètres en hiver, coule en contre-bas du cinquième dessous, lui-même inférieur de deux étages à la chaussée du boulevard Haussmann. De cette cave au niveau de la scène il y a 15 mètres, et 35 mètres de la scène au « gril, » grenier à claire-voie sous les combles ; soit 50 mètres de hauteur totale.

A chacune des rainures ou « costières », qui coupent le sol des coulisses, correspond, dans le premier dessous, un bâti en fer appelé « chariot », mobile sur rails et porteur de solides étuis. En ces gaines le machiniste plante des poteaux de sapin carrés, de 3 à 10 mètres de hauteur, traversés par des échelons de fer. Il grimpe à ces « mâts » et y fixe les chassis de décor, qu'il pousse ensuite plus ou moins avant sur le théâtre, selon que le tableau doit être resserré ou élargi. Il a soin, pour que les chassis roulent aisément, de les attacher — « guinder » en langage technique — en laissant un centimètre de jeu entre eux et le plancher. Le mouvement des chariots, que les hommes de la scène manœuvrent sans les voir, rend le séjour du premier dessous assez périlleux pendant les entr'actes. Les mâts qui tombent lourdement dans leurs fourreaux, les brusques allées et venues des appareils, risqueraient de casser bras ou jambe à l'imprudent aventuré sans guide au milieu de ces ferrures agitées.

Aux étages inférieurs, méthodiquement rangées à leur « plan », reposent les « fermes ». Toiles rigides, tendues sur de forts cadres de bois puisqu'elles doivent se soutenir seules, elles montent au moyen de contre-poids dont quelques-uns, comme celui qui sert à la nuit de Valpurgis dans *Faust*, ont jusqu'à 3 000 kilos. Lorsqu'on veut « appuyer » une ferme — « appuyer », en style de théâtre, veut dire élever et « charger » signifie

baisser, le commandement de « chargez l'avant-scène » se traduit, en langue vulgaire, par « baissez le rideau » — lorsqu'on veut donc faire monter une ferme, on a soin de la ficeler à des montants de bois — les « âmes », — eux-mêmes encastrés dans une armature de fer qui guide ce décor jusqu'au trapillon, où le plancher se crevasse tout exprès pour lui livrer passage.

Quatre ou cinq « fils » enlèvent la ferme ainsi « équipée. » Ce sont généralement de gros cordages que les « fils », mais ce mot — est-ce un vestige ultime des marionnettes d'antan? — demeure obligatoire dans les théâtres, sous peine d'une amende de quelques francs, infligée par les machinistes, à l'ignorant qui prononcerait le fatal vocable de corde ou tout autre également proscrit. Respectons cette tradition, vieille de plusieurs siècles. Les cinq fils vont se réunir en un seul cable, qui s'embobine sur un gros rouleau de bois — le « tambour », — tandis qu'un autre fil se dévide en sens inverse, entraîné par le contre-poids qui descend.

Les contre-poids sont logés dans des « cheminées », ou cages de bois, qui s'alignent contre les murs, de la « face » au « lointain ». Comme ces moteurs, auxiliaires indispensables de la machinerie, doivent être péniblement remontés à bras au moyen d'un treuil, on économise leur usage dans quelques théâtres, en remplaçant parfois les pains de fonte par des hommes qui s'accrochent au fil et se laissent glisser dans la cheminée.

La manœuvre des cintres est la même que celle des dessous, à cette différence près que, les rideaux descendant seuls, les contre-poids servent à remonter le décor qui doit disparaître, au lieu de faire sortir de terre celui qu'on veut offrir au public. De plus les toiles qui viennent des dessus sont flottantes, légères par conséquent et de petite dimension. Ce sont pour la plupart des « ciels », des « bandes d'air », des retombées de voûte, des petits « pantalons », derrière lesquels se prépare un changement, ou le feuillage d'arbres séculaires qui retrouvent leurs troncs profilés sur les chassis de la scène. A l'exception de quelques fonds de tableau, qui mesurent à l'Opéra près de 600 mètres carrés et se replient dans leur milieu, tous les rideaux s'élèvent et descendent debout dans leur entier développement. Une perche flexible les soutient, suspendue par 10 ou 12 fils qui vont se joindre au « gril ». Ce faîte solitaire du théâtre, avec l'emmêlement de cordes qui traversent le plancher en treillage, s'entrecroisent, s'attirent et se tordent dans l'obscurité autour d'énormes pelotons de bois, semble le métier féerique d'une fileuse géante.

A chacun des six étages qui séparent le gril du « premier service », on retrouve en descendant d'autres tambours et d'autres fils, mais ici règnent la vie et la lumière. Ce corridor du cintre, situé à 11 mètres au-dessus de la scène, est relié du jardin à la cour par le « pont du lointain ». C'est de là que sont mis en mouvement les fils isolés ou en

faisceaux — « commandes » ou « poignées » — dont les bouts attendent « en retraite, « c'est-à-dire amarrés à des chevilles de bois, le moment de jouer leur rôle. Les machinistes aussi sont au repos, ou absorbés par une partie de cartes, tandis que les notes de passion ou les roulades aiguës des chanteuses montent en spirales vers les frises, et qu'on aperçoit, par l'entrebâillement des châssis, le corps de ballet folâtrant et pirouettant sur les planches.

Le rideau tombe ; tout le monde aussitôt est sur pied ; c'est un tohu-bohu général. Les temples sont mis en pièce, des chaumières leur succèdent ; les palais s'écartèlent, remplacés par des torrents impétueux ; les frontons s'envolent, chassés par de gros nuages noirs. Et, pendant que les garçons d'accessoire ramassent dans des corbeilles les coupes éparses de l'orgie, les hommes de la « cour » entassent des rochers escarpés et ceux du « jardin » assujettissent une forêt vierge. Sur tout cela le flamboiement de la rampe opérera son miracle d'optique pour la salle ; ici c'est l'envers des choses, sombre et souvent malpropre, comme l'entrée des artistes derrière le théâtre, opposée à la façade illuminée.

Car les coulisses ne sont nulle part l'idéal de délices et de perdition qu'on se figure en des arrondissements éloignés. Elles ressemblent plutôt à un navire en branle-bas de combat. Les brigadiers-machinistes ont chacun leur poste à la face

ou au trumeau, dans les dessous ou les cintres et leurs « plans » immuables à desservir. Pour maintenir le bon ordre parmi cette foule grouillante, certains directeurs n'estiment pas inutile d'avoir en permanence quelques gardiens de la paix sur la scène. Dans les changements à vue, où il faut un synchronisme parfait entre la parole de l'acteur et l'œuvre du machiniste, ceux-ci arrivent, après quelques représentations d'une pièce, à connaître les airs et les répliques qui leur servent de points de repère. Néanmoins, quelques minutes avant que la manœuvre ne s'effectue, les chefs crient dans un porte-voix : « Attention » et s'assurent que les « gareurs » du cintre ont préparé le chemin aux rideaux, afin qu'ils glissent sans oscillation et ne s'enchevêtrent point les uns dans les autres.

Un coup de sonnette, de timbre ou de tam-tam ordonne le mouvement d'ensemble, auquel collaborent parfois plus de cent hommes. Il est des féeries où les cuivres de l'orchestre, le son de cloches battant à toute volée et les cris de la figuration produisent un tel tapage qu'aucun signal connu ne pourrait se faire entendre. Il faut tirer deux coups de pistolet à la cour et au jardin pour avertir le personnel des dessous. Quelques changements ont lieu en pleine lumière, d'autres se font « au noir », lorsqu'il est nécessaire d'apporter ou d'enlever quelques meubles sur la scène. Le public, aveuglé par une demi-douzaine de lueurs rouges à la rampe, ne voit rien.

Le nombre des machinistes varie fort, non seulement suivant les théâtres, mais selon la nature de la besogne. Le Châtelet, où les spectacles se développent en 20 tableaux, occupe *le soir* 80 hommes ; il n'en a que 12 d'employés *durant le jour*. L'Opéra, où les changements et les trucs sont plus rares, a besoin dans la soirée de 100 à 130 machinistes, sur lesquels 75 forment la brigade appointée à la journée. C'est qu'au Châtelet, si la machinerie est dure pendant la représentation et ne laisse guère de répit, la pièce, une fois montée, reste la même pendant plusieurs mois, et l'on reprend les fils, le lendemain, à la place où on les a laissés la veille. A l'Opéra il faut chaque fois démonter et préparer les morceaux d'un nouvel ouvrage et, comme la scène n'en loge qu'un petit nombre, il faut constamment évacuer et aller chercher aux fortifications des convois de décors.

Parmi les machinistes professionnels, dont le salaire minimum à l'Opéra est de 5 fr. 75, un tiers environ sont des ouvriers de métier : la brigade comprend 20 menuisiers, plus des serruriers, tapissiers et mécaniciens. Ils préparent la besogne au peintre-décorateur. Celui-ci est mis au courant par le directeur de tous les détails nécessaires à la confection du tableau : pays, époque, année, heure du jour où se passe la scène. Après avoir combiné avec le régisseur, le maître de ballet, les acteurs, la place des fenêtres et des portes, il découpe et peint à l'aquarelle la maquette du futur

décor, dressée à l'échelle de trois centimètres pour mètre.

Jadis l'action se transportait, sans changement. dans les lieux les plus divers : les personnages se bornaient à passer d'un point à un autre. Le théâtre, à l'hôtel de Bourgogne, représentait, « à gauche, un vaisseau d'où une femme doit se jeter à la mer, plus loin l'entrée d'un palais, au fond une belle salle garnie d'un trône, à droite une chambre avec un lit... » Sur une scène de 7 mètres de large, ayant à peu près même hauteur, il fallait, pour *Clitophon*, réaliser le programme suivant : « Au milieu, un temple fort superbe enrichi de termes et colonnes ; à droite, une tour ronde, laquelle soit fort grande pour voir trois prisonniers, et à côté un beau jardin spacieux, orné de fleurs et de palissades ; à gauche une montagne élancée, avec un tombeau, un autel bocager, un rocher sur lequel on puisse monter et auprès une mer, un vaisseau et un antre », etc. Les décors se présentaient invariablement de front et les monuments ou les arbres, ne dépassant jamais la hauteur des châssis, étaient d'une petitesse invraisemblable. Servandoni imagina, sous Louis XV, de peindre des soubassements et des colonnades sur les décors inférieurs, et de continuer sur les frises et les rideaux la suite de son architecture, qu'achevait l'imagination du spectateur.

Aujourd'hui toutes les « plantations » sont obliques ; c'est-à-dire que le « point de vue » choisi

n'est jamais au milieu du théâtre, mais sensiblement à droite ou à gauche. Toute la composition est harmonisée avec ce point de vue unique, jusqu'au rideau de fond. Comme l'horizon est toujours placé très peu au-dessus du plancher de la scène, la perspective est parfaite pour les spectateurs du rez-de-chaussée ou du premier étage ; à la deuxième galerie elle est déjà très défectueuse ; aux étages supérieurs elle n'existe plus.

Le décorateur doit tenir compte, dans sa maquette, des emplacements propres à placer les herses et portans de lumière ; sinon son décor, quelque beau qu'il fût, pourrait être « inéclairable. » Un plan imprimé lui indique le rayon visuel du spectateur placé au premier rang de l'orchestre, par des lignes partant de ce point, pour aboutir aux divers plans du cintre. Il sait ainsi à quelle hauteur doivent descendre ses « plafonds. » Il étudie également son décor pour éviter les « découvertes » — la vue des murs latéraux et des corridors — aux dernières loges de côté. Il s'efforce en général de faire paraître la scène plus profonde qu'elle n'est réellement, parce qu'au théâtre l'action se développe en largeur, et que, souvent, l'espace manque dans les derniers plans où d'autres décors doivent rester en place. On ne peut cependant user qu'avec réserve des moyens que donne la perspective, pour augmenter la profondeur apparente ; car lorsqu'un acteur s'éloigne, sa taille, qui ne diminue pas, se trouverait en désaccord choquant avec la grandeur

des objets représentés. Aussi la partie inférieure des décors, dont peuvent approcher les personnages, doit-elle être figurée dans ses dimensions réelles ; les « fuyants » ne commencent qu'à l'endroit où la toile est inaccessible.

Il faut à l'artiste décorateur l'expérience de l'optique particulière du théâtre, pour savoir de quelles licences, de quelles entorses aux règles géométriques il convient d'user, à quels expédients il sera sage de recourir : par exemple, si une façade continue était représentée sur différents châssis, ses parties ne paraîtraient concordantes qu'aux spectateurs voisins du « point de vue ». Pour éviter ce grave inconvénient, on interrompt, à chaque châssis, toutes les droites fuyantes par un objet saillant tel qu'un pilastre.

Ces châssis sont confectionnés par les soins du chef machiniste, préoccupé surtout de silhouetter leur carcasse pour les rendre maniables, solides et légers. Il fait tendre — « maroufler », dit-on — une forte toile écrue sur cette boisure et l'envoie au peintre, ainsi que les rideaux cousus et les filets sur lesquels s'appliqueront les feuillages ajourés. Jusqu'en 1825, les rideaux, ébauchés à terre, étaient terminés debout, dans la position qu'ils occupent sur la scène. De hautes et longues murailles étaient nécessaires pour les appuyer, ainsi qu'un système compliqué de ponts et d'échafaudages, permettant au peintre de se porter sur tous les points.

Beaucoup plus rapide est le travail à plat, qui,

depuis longtemps, a prévalu. Aussitôt sèche, la couche d'apprêt au blanc de Meudon, donnée par les garçons d'atelier, le « traceur », chaussé de savates légères, armé d'un porte-fusain long comme une canne et d'une règle de deux mètres, emmanchée dans une tige à hauteur d'appui, reporte sur la toile, par la méthode mathématique du carré, les mesures, saillies et profils de la maquette. Chacun, ici, a sa spécialité : les uns sont « perspecteurs » ou dessinateurs, les autres coloristes. Quatre ateliers principaux fabriquent aujourd'hui presque tous les décors, tant pour Paris que pour la province, dont les directeurs se contentent de types généraux — paysages et places publiques, tableaux pittoresques et riches salons — fonds de répertoire invariable, où les mélodrames pauvres logent en garni. Sur les scènes parisiennes, d'ailleurs, toutes les pièces ne sont pas mises dans leurs meubles : le même décor est repeint et ravaudé plusieurs fois ; sur bien des vieux châssis il a été barbouillé tour à tour de la nuit et du soleil.

Les outils sont en proportion des surfaces à couvrir : pour donner les « tons », les premiers effets d'ensemble, ce sont des baquets que l'on vide. Quand le détail s'accuse, les *pinceaux* sont des « balais », — brosses à minces hampes permettant de travailler debout, — la *palette* est une rangée de vases en poterie commune, que remplissent des liquides de toutes nuances. Ces couleurs sont un mélange de terre, de colle et d'eau. Pour les parties

les plus sujettes à la fatigue, la colle pure est délayée à chaud; point d'essence ni de vernis. La peinture à l'huile n'est, pour ainsi dire, jamais employée. Outre qu'elle serait plus chère et que son poids alourdirait le décor, elle offrirait par place des reflets lustrés, désagréables à l'œil. Avec elle aussi, il serait impossible de travailler en marchant sur les décors.

Cette obligation d'être en mouvement sans cesse, pour imbiber à nouveau son balai, rend le métier assez pénible. Les peintres en renom occupent une quarantaine de praticiens, dont les salaires varient, suivant leur capacité, de 1 à 3 francs l'heure; les décors sont payés par les théâtres, depuis 4 francs le mètre carré pour les vues de campagne, « avec ou sans habitation, » jusqu'à 8 et 12 francs pour les marines, les palais ou les « architectures fantastiques. » Aux aides de divers grades il suffit d'une habileté de main professionnelle. Ils devaient tenir compte autrefois de la lumière jaune du gaz, qui modifiait les couleurs; maintenant l'électricité les altère à peine. Il suffit de donner les tons, à l'état frais, plus foncés qu'ils ne devront être devant le public, parce que la peinture à la colle s'éclaircit en séchant.

Quant au maître-décorateur, c'est, de nos jours, un véritable artiste, épris de ses œuvres et ne reculant devant aucun effort pour leur communiquer plus de vie. Nous sommes loin, maintenant, des maquettes dessinées de chic, aux ombres parfois

fausses et choquantes. M. Jambon se transporte en Hollande, pour y copier les moulins de Dordrecht, et c'est sur le lac des Quatre-Cantons qu'il va dessiner les rideaux de Guillaume Tell ; comme, pour prendre ses croquis du panorama transsibérien, il fait le voyage de Pékin par terre.

Autour de lui, empilées dans des casiers, sont d'innombrables études d'après nature des sujets les plus divers : montagnes et monuments, couchers de soleil et quartiers de viande crue. Pour composer des scènes historiques ou mythologiques c'est aux fresques et aux miniatures de tous pays que le peintre va demander son inspiration : à l'Opéra-Comique, dans *Orphée*, le séjour des ombres heureuses, chef-d'œuvre de grâce et de goût, était emprunté au *Bois sacré* de Puvis de Chavannes et au *Printemps* de Botticelli.

III

Les trucs et l'éclairage.

Imitations « plus vraies » que la réalité, au théâtre. — Les gazes lamées et l'eau naturelle. — Le « sang d'Abel » dans un sac, sous Louis XIV. — Trouvailles des féeries. — La « maison de ma mère-grand ». — Planchers roulants et panoramas mobiles. — 200 trucs dans une seule pièce. — « Allez partout ». — Changements de costumes à vue. — Ascensions des bons génies au cintre. — Le « brigandin ». — La chevauchée des Valkyries sur les nuages, à l'Opéra. — Décors truqués pour les incendies. — Les flots et la tempête. — Tonnerre, vent, brisures. — La pluie battante. — L'encens dans la salle. — Inventions de M. Gailhard. — Le bœuf en daube et le dégagement de la fumée. — Bourrasque d'une boîte à sardine. — Les « accessoires » et l' « ustensilier ». — Les armures. — 27 cuirasses de hannetons à réparer. — Repas et comestibles au théâtre. — « Des lampions ». — 160 000 bougies à l'Opéra. — Faut-il plonger les spectateurs dans l'obscurité ? — Le « jeu d'orgue » récent, à l'électricité. — Les « effets » de lumière. — Détail du programme lumineux d'un acte de *Faust*. — Réglage des feux d'une pièce nouvelle. — Rhéostats et « spires ». — Projections électriques. — Les spectres. — Le chef artificier ; lycopode. — L'éclairage idéal.

Le décor actuel n'arrive pas seulement au maximum de ce qu'il est possible d'obtenir avec du bois, de la toile... et beaucoup de talent ; il donne à cer-

taines imitations un cachet de vérité que les objets réels eux-mêmes, *avec l'optique du théâtre*, ne posséderaient pas. Pour les effets aquatiques par exemple, les gazes lamées, striées de rubans d'étain rendent mieux l'aspect de la cascade ou du torrent que l'eau naturelle qui laisse passer les rayons lumineux et ne s'éclaire pas. Aussi l'a-t-on partout abandonnée.

C'est ici le domaine des « trucs » autant que celui de l'art. Nous sommes devenus sur ce chapitre plus raffinés que nos ancêtres : au début du règne de Louis XIV on jouait à Rouen une tragédie intitulée la *Mort d'Abel*. Un des acteurs faisait le personnage du « sang d'Abel » ; enfermé dans un sac de satin rouge, il était roulé de derrière le théâtre et criait : « Vengeance, vengeance ! » Ce procédé ingénieux nous paraîtrait trop simple. Les féeries nous ont blasés sur les efforts d'imagination déployés en ce siècle, pour renouveler périodiquement l'intérêt des aventures du roi Croquignolet XXXVIII, par une succession de tableaux magiques fantasmagoriques et panachés de trucs inédits. Ces trouvailles sont la raison d'être d'un genre à qui nous devons les *Pilules du Diable*, le *Pied de Mouton* ou la *Biche au Bois*.

Fidèle à de saines traditions, le *Petit Chaperon Rouge* nous montrait tout récemment la « maison de ma Mère-Grand », montée sur galets excentriques s'avançant du fond de la scène vers le trou du souffleur : à mesure qu'elle approchait, elle s'exhaus-

sait et s'élargissait de plus en plus. A l'acte précédent un groupe de voyageurs semblaient parcourir des sites infiniment variés, en allant de droite à gauche du théâtre ; cependant leur marche ne les menait à rien, placés comme ils étaient sur une bande de parquet roulant en sens inverse ; tandis qu'un rideau de fond, qui paraissait immobile, déroulait à côté d'eux un panorama de 250 mètres de long.

Dans une pièce à spectacle on compte souvent jusqu'à 200 trucs, grands ou petits, tassés dans les dessous où leur multiplicité rend le travail difficile. Les acteurs jouent-ils une scène d'ivresse et finissent-ils par déclarer qu' « ils y voient double. » A ce mot le brigadier-machiniste, l'oreille au guet, donne aux six hommes qui l'entourent le commandement de « Allez partout ». Chacun d'eux tire ou lâche les fils qu'il tient en main, et aussitôt surgissent du sol, à côté des tables, chaises et autres meubles garnissant la scène, d'autres objets exactement semblables — leurs doubles — lesquels, un moment après, s'en retournent par le même chemin.

Les trappes, par où s'effectuent les apparitions et les engloutissements, servent aussi aux prestigieux changements de costume : cette vieille en haillons, courbée en deux, n'est autre, vous le devinez, que la ravissante fée des eaux. Son vêtement n'est formé que de deux pièces, l'une devant, l'autre derrière, du haut en bas desquelles passent des cordelettes, pourvues d'un anneau à leur extrémité inférieure. Au moment où doit s'opérer sa

transformation, l'actrice se place au point de repère marqué à la craie, et détache prestement la rosette qui retient les fils autour de son cou. Une trappe discrète s'entr'ouvre, la main d'un machiniste saisit les anneaux et toute la défroque, entraînée par eux, est escamotée en une seconde. D'autres trappes, dites « à tampon », usitées dans les pantomimes, lancent, à deux mètres en l'air des clowns, qui retombent sur leurs pieds après quelques cabrioles. D'autres encore, composées de volets en lames d'acier flexible, permettent de s'engouffrer brusquement dans le sol ou de s'enfoncer dans un mur qui ne présente aucune fissure apparente.

Si les démons et les mauvais génies sortent des dessous et y rentrent, c'est du cintre que doivent descendre les sylphes, les anges et autres individualités sympathiques ; c'est là aussi qu'elles remontent après avoir rempli leur mission. Les ascensions de cette sorte étaient fréquentes dès le milieu du siècle dernier et les procédés ont peu varié : au corsage matelassé, garni de courroies et de boucles, que portent les figurantes chargées de l'emploi, sont accrochés un et souvent deux fils d'acier — pour le cas où l'un des deux se romprait — et, si l'on souhaite qu'elles disparaissent par un vol oblique, un petit chariot, glissant sur des rails aériens — le « brigandin » — imprime une marche horizontale au fil qui les enlève verticalement.

Deux rails analogues, posés sur des plans inclinés comme ceux des montagnes russes, donnent

licence aux *Valkyries* de chevaucher sans péril à travers les nuages. Celles qui chevauchent ne sont pas celles qui chantent; celles-là sortent simplement de la coulisse. Elles n'auraient jamais le temps de dévaler de l'Empyrée à l'avant-scène pour prendre part au chœur des messagères d'Odin. Les vierges cuirassées, qui fendent les airs, sont des demoiselles du corps de ballet; cette promenade leur vaut un cachet spécial. Elles sont 14 qui grimpent, par une échelle de neuf mètres, au haut de ce praticable compliqué que les machinistes passent une demi-journée à établir. Leurs montures, fort nobles bêtes du côté de la salle, sont creuses du côté opposé, comme tous les chevaux de théâtre, destinés à être vus de profil. Ce sont des cartonnages en demi-bosse, n'ayant qu'une moitié de tête et de corps.

Les décors aussi sont parfois truqués, comme des boîtes à double fond, pour produire des effets que les changements à vue, si rapides fussent-ils, ne sauraient rendre : l'incendie qui pénètre en un clin d'œil dans la salle du festin, au cinquième acte du *Prophète*, consiste en cadres de toile peinte, subitement rabattus sur les châssis, que le feu semble ainsi lécher de toutes parts. Pour figurer la transparence des eaux immobiles, on se sert de glaces posées à terre et légèrement inclinées. Des vitres, éclairées en dessous par des lampes, constituent un lac que la bonne fée pourra passer à pied sec. Le tissu argenté, que l'on agite mollement au bord

d'une toile glauque, représente l'écume des vagues mourant sur le rivage.

L'Océan en courroux se laisse moins bien copier. On faisait naguère circuler, sous une étoffe couleur de mer, une vingtaine de gamins armés de baleines qu'ils agitaient de leur mieux. Ces acteurs, à 10 sous par tête, remplissaient leur rôle avec nonchalance et donnaient lieu à d'intempestives accalmies ; en ce cas le légendaire Harel, directeur de la Porte-Saint-Martin, accourait et, de deux ou de trois coups de pied adroitement distribués, ranimait la « fureur des flots ». Les ondes marines en calicot sont mues aujourd'hui par des boisures sinueuses qui se soulèvent et s'abaissent parallèlement. C'est plus sûr, mais plus monotone, et la tempête manque un peu d'imprévu.

Pour la contrefaçon des bruits multiples de la nature, l'imagination des régisseurs, sans cesse en éveil, invente chaque année du nouveau. Les plaques de tôle secouées et les grosses caisses de deux mètres de long, frappées de baguettes, singent le tonnerre plutôt mal que bien ; mais la sirène, sorte de pompe où l'air est refoulé avec violence, rappelle assez exactement les sifflements du vent. Une roue, à palettes de bois, rencontre en tournant des lames de fer et donne de loin le son d'une brisure, celui des arbres qui cassent et se rompent avec fracas. En frottant vigoureusement avec un gros clou une plaque de métal dentelé, on croit entendre verrouiller la porte du

cachot où languit un malheureux prisonnier.

Le crépitement de la pluie battante est simulé par un long tuyau de bois, doublé de zinc, à l'intérieur duquel se superposent, de place en place, des grillages en fer à larges mailles. Un amas de cailloux et de haricots secs gît au fond de ce tube ; lorsqu'on le retourne comme un sablier sur ses bases, cette mitraille se précipite et, frappant le métal à coups répétés, rappelle le grésillement de l'eau à terre. Au nombre des moyens artificiels, par lesquels se crée l'illusion, est l'idée récente de brûler de l'encens dans un coin de la salle, au moment où sont agités en scène les encensoirs d'une cérémonie pieuse. Le public, dont l'odorat est flatté par le parfum religieux, en même temps que ses yeux voient le geste s'unit plus intimement à la représentation.

D'où viennent les trucs et quels en sont les auteurs ? Nullement des savants, souvent de simples machinistes. Certaines trouvailles procèdent du hasard et la plupart de celles qui font le plus d'effet sont d'une naïveté enfantine. C'est d'ailleurs sur les théâtres de Polichinelles, me disait M. Gailhard, que sont appliquées d'abord nombre des inventions les plus ingénieuses. Le directeur de l'Opéra a lui-même transporté, dans le ballet de *la Tempête* d'Ambroise Thomas, un orage dont il avait appris le mécanisme à Naples sur un minuscule spectacle de foire : le bateau, au lieu d'aller classiquement de droite à gauche, tournait au milieu des vagues et se dirigeait vers le trou du souffleur. Les flots, si

aisément fendus, consistaient en baleines revêtues de toile verte, qui s'ouvraient devant l'esquif, le frôlaient à son passage et se refermaient derrière lui. Puis la mer et le bateau s'approchaient ensemble de l'avant-scène ; la toile verte étant simplement tirée par dessous, comme le tapis d'une table, et disparaissant dans une rainure au premier plan.

Dans la *Valkyrie* on voulait dégager *sans bruit* une grande masse de vapeur ; les chaudières la chassaient avec une espèce d'éternuement fort peu mythologique. M. Gailhard se souvint que sa grand'mère, lorsqu'elle faisait cuire du bœuf en daube, recouvrait la casserole d'un feutre percé de trous, pour éviter que le couvercle de terre, soulevé par l'eau bouillante, ne dansât et ne se brisât en tombant. Il usa d'un feutre analogue pour que la fumée sortît avec mystère, violente et silencieuse, des flancs de l'Olympe scandinave. Dans *Othello* il fallait que la flamme du phare, représenté par un pot à feu, vaccillât sous l'effort du vent ; or, elle brûlait tranquille et très droite, et la bourrasque, qui faisait tout trembler autour d'elle, la laissait parfaitement calme. On essaya d'envoyer de l'air sur la scène, les chanteurs se plaignirent qu'on les enrhumait. Alors la direction imagina de placer, à côté du « phare », une sorte de boîte à sardines percée de trous, communiquant par un tube avec un soufflet qui faisait brusquement coucher la flamme.

Dépendant parfois du machiniste et parfois de « l'ustensilier », sont les mille objets qui doivent meubler la scène : le char d'*Aïda* ou les stalles des *Maîtres Chanteurs*, le brûle-parfums de *Salammbô* et les deux pommes de *Guillaume Tell :* la première, qui repose sur la tête de l'enfant au moment où le père bande son arc ; la seconde, transpercée d'une flèche, qui lui est substituée aussitôt après. L' « ustensilier », c'est le préposé aux « accessoires », le conservateur de ce bric-à-brac où s'entassent pêle-mêle des articles si hétéroclites, qu'il n'est pas de magasin au monde qui les réunit jamais : épées se cassant par le milieu, roues dentelées avec manche pour imiter le bruit d'une voiture, squelette et main de justice, serpent mécanique, cercueil et boulets de canon fusionnent, dans les théâtres de mélodrame, avec des croix de divers ordres, des pendules, des pistolets, des encriers, des médaillons et autres réalités bourgeoises.

Puis un matériel de fiction : des faux billets de banque, des papillons en toile tremblottant sur un fil de fer et un cœur factice dans son bocal. Rangerons-nous dans la catégorie des accessoires les animaux vivants que réquisitionne toute féerie : ce veau tenu en laisse ou ce cochon de lait que l'on pince pour le faire crier ; ou encore le chien dressé, par quinze jours d'étude, au rôle délicat de mordre les culottes d'un personnage comique sans lui faire de mal.

Une partie importante de ce département sont les cartonnages ; deux maisons parisiennes ont le monopole des imitations artistiques de tous les âges : instruments de musique de la Grèce, vaisselles de la Rome antique, armes des temps féodaux — tous les théâtres n'ont pas, comme l'Opéra, un musée d'armures véritables. — Puis les reproductions fantaisistes d'animaux et les créations de monstres chimériques moulés en plâtre, sur lequel sont façonnées et coloriées les empreintes.

La livrée de ces charançons, rayés d'or et de vert, de ces coccinelles, de ces libellules aux ailes tendues sur des montures en laiton, coûte fort cher et se détériore facilement. Quoiqu'on les enlève au personnel des deux sexes dès sa sortie de scène, les avaries sont fréquentes : — « Aujourd'hui encore, rapporte dolemment l'ustensilier, outré de l'incurie des figurants, on a dû réparer 6 têtes et 27 cuirasses de hannetons. » Les femmes en pâte, à demi vêtues, qui garnissent les arrière-plans d'apothéose sont, grâce à une composition nouvelle, d'un saisissant réalisme ; même prévenu et à quelques mètres de distance seulement, on les jurerait en chair et en os.

Dans le théâtre moderne, épris de couleur locale, les accessoires, représentés il y a deux siècles par une lettre et un fauteuil, ont pris un intérêt grandissant ; consoles, tables et sièges sont, pour de simples vaudevilles, commandés à des tapissiers d'art. Les comestibles viennent du marché voisin ;

les babas en tôle et les pâtés de carton, pleins de biscuits que les acteurs dévoraient avec un entrain médiocre, ne sont plus de mise. Cependant les détails du repas, dans les pièces où l'on dîne, n'atteignent pas tous le même degré de fini, parce qu'ils ne sont pas destinés à faire également illusion. Il s'observe une proportion constante, entre le soin que l'on prend de chaque partie du service, et son rapport avec le texte et les jeux de scène. Au premier acte de l'*Ami Fritz* le dialogue exige que, d'une soupière nature, s'échappe une fumée sincère; mais les autres plats, que ne souligne plus l'action théâtrale, peuvent être artificiels. L'observation du temps exact n'est jamais nécessaire; le public en perd la notion, dès que son esprit se détourne vers un autre objet.

Aussi n'est-il pas trop choqué de voir la nuit et le jour se succéder, sur la scène, avec plus de rapidité que dans la vie, lorsque les situations le commandent. Car, si l'on donne à l'électricien un délai suffisant, il est à même aujourd'hui, grâce aux appareils en usage, de faire lever ou coucher le soleil sur son horizon de toile peinte, avec une gradation aussi douce que celle de l'astre dans le ciel.

Les théâtres, jusqu'à la Régence du duc d'Orléans, s'éclairèrent avec des chandelles ou lampions posés le long de la rampe. « Des lampions » il ne reste d'autre souvenir que le rythme monotone sur lequel les spectateurs impatientés frappent

le sol pour requérir l'allumage, c'est-à-dire le commencement de la représentation. Le financier Law, à ses frais, substitua la bougie de cire aux chandelles de suif à l'Opéra et, seule de toutes ses entreprises, celle-là lui survécut. Soixante ans plus tard, sous Louis XVI, ce fut aux Français que le quinquet d'Argant fit son apparition première ; les journaux louèrent sans réserve le nouveau système et déclarèrent unanimement qu'on avait atteint la perfection [1].

Lorsque l'éclairage au gaz eut échoué à Paris, en 1820, Louis XVIII, qui l'avait apprécié en Angleterre, envoya M. de La Ferté, l'intendant des Menus, étudier son fonctionnement dans les théâtres de Londres. La Ferté fit, à son retour, installer à l'Opéra le gaz que, pour la première fois, les Parisiens admirèrent dans *Aladin ou la lampe merveilleuse* : « A la lueur rouge et funeste pour la vue que produisaient les quinquets, dit le rapport enthousiaste de l'organisateur, succède une lumière douce semblable aux plus pures clartés du jour. » Et il disait vrai... relativement. Nous avons éprouvé la même sensation, relative aussi au coloris antérieur, lorsqu'il y a quinze ans l'électricité remplaça le gaz. La qualité de l'éclairage n'était pas modifiée seule, mais aussi son intensité. Avec les 65 000 francs que l'huile, avant 1820, coûtait à l'Opéra, on avait une clarté trois fois moindre que

[1] Voyez dans le *Mécanisme de la vie moderne*, t. II, p. 78, le chapitre de l'*Éclairage*.

celle que procura le gaz pour 90 000 francs par an. Aujourd'hui, quoique l'électricité soit beaucoup moins chère que le gaz de la Restauration, les frais de lumière de l'Opéra montent à 162 000 francs. Mais ils correspondent à une puissance qui eût fait rêver nos pères : 160 000 bougies, distribuées en des appareils de modèles variés. Les autres théâtres ont suivi une marche identique : à l'Opéra-Comique ce chapitre s'élève à 108 000 francs, à 105 000 francs aux Français, et à peu près autant au Châtelet, pour un service de 3 000 lampes.

De ces lampes une partie illuminent les escaliers, les foyers, la salle ; le lustre de l'Opéra équivaut à 8 000 bougies et les girandoles du grand foyer à 9 600. C'est une question controversée de savoir s'il convient, aussitôt que le rideau se lève, de plonger le public dans l'obscurité. Les partisans de cet usage, adopté en Allemagne et en Autriche, estiment qu'ainsi l'attention se concentre plus aisément sur la scène, et il en résulte d'ailleurs une économie notable que le directeur de l'opéra impérial de Vienne chiffre à 50 000 francs par an.

Les adversaires de cette innovation, qui fait ressembler le théâtre à une lanterne magique, prétendent que les spectateurs s'ennuient quand ils ne participent pas eux-mêmes à la lumière ; qu'ils ne sont portés ni à pleurer ni à rire ; le fluide, qui fait l'applaudissement et le succès, ne se communiquant pas de l'un à l'autre. Wagner, l'un des instigateurs de cette méthode, désirait que l'on

n'applaudît pas avant la fin des actes; et l'on remarque en effet, sur nos propres scènes, que les duos et les ensembles qui se chantent dans la nuit sont beaucoup moins applaudis que les autres. Puis, et cette considération technique a son importance, lorsque l'action elle-même se passe dans les ténèbres — ténèbres de théâtre, forcément mitigées et conventionnelles — les personnages, s'ils ne sont pas un peu éclairés par la salle, doivent l'être par la rampe et projettent sur les décors des ombres gigantesques.

Enfin l'on peut se demander si l'illusion, contrairement à ce que l'on suppose, n'est pas plus grande pour le public lorsqu'il voit le jour se lever ou décroître autour de lui, dans la salle en même temps que sur la scène; s'il ne prend pas davantage sa part du drame qui se déroule devant lui, quand il baigne dans une clarté toute égale à celle des acteurs qu'il écoute, passant avec eux par des alternatives d'ombre et de lumière.

Pour se plier aux variations fréquentes d'éclairage qu'exige une représentation, les anciens becs de gaz étaient tous reliés à un appareil central, auquel la multiplicité de ses tuyaux avait fait donner le nom de « jeu d'orgues ». Le lampiste ouvrait ou fermait de son mieux les robinets, pour modérer, supprimer ou activer la flamme sur les divers points où il était nécessaire ; mais quelle que fût sa dextérité, il ne procédait jamais assez vite, ni surtout assez lentement pour que l'œil ne fût

pas surpris de ces brusques changements d'intensité ou de couleur. Les nouveaux « jeux d'orgues » électriques, inaugurés en 1898 à l'Opéra-Comique et au Châtelet, perfectionnés l'année suivante à l'Académie nationale de musique, ont transformé cette partie de l'art théâtral. Le service de l'éclairage comprend à l'Opéra une cinquantaine de personnes, dont les unes surveillent les dynamos, qu'actionne dans les sous-sols la force expédiée de Saint-Denis, tandis que d'autres s'occupent de la scène ou sont chargés des projections du cintre.

Dix-huit hommes, sitôt la fin de l'acte, se précipitent sur leurs « portants » respectifs, les décrochent des châssis et vont les garer à la face ou au lointain ; d'où ils les rapporteront, sitôt la besogne des machinistes terminée, pour les fixer à de nouveaux décors. Ces portants, au nombre de 60, sont branchés sur des fils qui aboutissent, ainsi que le lustre et la rampe d'avant-scène, les 27 herses qui éclairent les plafonds et les « traînées » qui se dissimulent à terre — 4 000 lampes en tout ou 64 000 bougies — à un local contigu au trou du souffleur.

Là se trouvent, devant trois tableaux, blanc, rouge et bleu, dont chacun commande isolément sa couleur dans tous les appareils, trois électriciens attentifs au programme qu'ils doivent remplir. Nous sommes au tableau du jardin de Marguerite, dans *Faust*, et son ordonnance lumineuse, dépliée sur un pupitre, est ainsi détaillée : « Au lever du rideau,

rampe blanche un tiers feu; lustre à 100 volts; herses n° 1, 2 et 3 plein feu bleu, les autres en demi-section; portants : le 0 deux tiers feu, le 1 demi-feu, le 2 bas-feu coupé, le 3 demi-feu blanc. 1re réplique : à l'entrée de Marguerite monter la rampe de 20 volts, 2e réplique : au mot « rien, » dit par Méphistophelés, projection rouge sur lui, nuit à la rampe, 3e réplique : au forté de l'orchestre, jour à la rampe d'un seul coup, 4e réplique : au mot, « si le ciel avec un sourire », commencer la nuit généralement et très lentement pour arriver au bas-feu sur le mot : « Voici la nuit », 5e réplique : lorsque le clair de lune apparaît, par la projection des cintres, mettre la rampe en bleu. »

Tel est le type d'un acte moyennement chargé d' « effets ; » il en est de beaucoup plus compliqués. Leur réglage préliminaire, et le simple éclairage normal d'une pièce nouvelle, exigent de longues heures d'études : dans la salle illuminée et vide, face à la scène où le décor fraîchement peint est planté, s'asseoient aux fauteuils d'orchestre le directeur, l'auteur, le peintre-décorateur, le chef électricien, le chef machiniste, le régisseur général. Chacun émet son avis : « Il faudrait donner plus d'épaisseur à ces galeries. Éclairez donc les portants jardin au bleu. (Le résultat étant mauvais, on les essaye au rouge). Il y a trop de feu sur la ville en haut, baissez la herse du 4. Ce tamaris est raté, il faut le changer. Faites monter quelques machinistes sur ce praticable. Vous savez qu'il y aura

une projection sur la maison — je voudrais le mur plus monumental — vous devez décolorer la mer pour le déclin du jour (ce que l'on réalise en mettant d'abord le rouge, puis en baissant le blanc, auquel succède le bleu qui donne l'obscurité diaphane). Vous avez 20 minutes pour exécuter cet effet ; prenez-en le « repère. » On se rafraîchit les yeux en faisant baisser le rideau, pour le relever ensuite et avoir l'impression plus nette du tableau. « C'est bien joli », dit le directeur enchanté. Des après-midi entières se passent en tâtonnements, en essais multiples, pour mettre d'accord tous ces feux qui doivent se fondre en un harmonieux ensemble.

Les appareils ordinaires, qui garnissent nos habitations, s'allument ou s'éteignent en tournant un bouton qui établit ou coupe le courant électrique. Leur lumière est invariable. Au théâtre, pour graduer l'intensité des lampes Édison, obtenir un état intermédiaire entre le plein éclat et le noir opaque, et passer, si l'on veut, de l'un à l'autre par l'atténuation insensible du rayonnement au crépuscule, on se sert du « rhéostat. » Chacun sait que l'électricité perd de son pouvoir lumineux à mesure que s'allonge le chemin qu'elle doit parcourir ; et nul n'ignore que les fils, transmetteurs du courant, opposent à son passage plus ou moins de résistance suivant leur métal et leur grosseur.

Les rhéostats — il en est de plusieurs systèmes — ont pour but d'organiser ces résistances, de fati-

guer méthodiquement le courant, en le promenant sur des fils de maillechort qui se replient en d'interminables zig-zags — « spires » en terme technique — jusqu'à ce qu'il arrive au point d'anémie — 55 volts — où il est incapable de faire briller les lampes. Le maillechort, alliage de zinc, de cuivre, de fer et d'étain, a été choisi pour son défaut, devenu ici un mérite, d'être fort mauvais conducteur de l'électricité.

Grâce au jeu d'orgues et à son rhéostat, chaque herse, chaque portant, aussi bien que le lustre ou la rampe, peut ainsi recevoir le courant fort ou faible, suivant qu'il est recueilli frais ou exténué à tel ou tel zig-zag de son voyage ; et lorsque le soleil se lève sur le théâtre, c'est que des boutons, glissant dans leur rainure, envoient peu à peu à toutes les lampes un courant de plus en plus vigoureux. Comme ces rainures ont 100 divisions, correspondant chacune à l'intensité d'une demi-volt, elles permettent de jouer de la lumière comme on joue du son, avec les touches d'un piano, ou comme on jouerait de la chaleur, si l'on pouvait modifier la température d'une salle en élevant de 1 à 100 les degrés d'un thermomètre.

Pour éclairer suffisamment une grande scène il faut l'éclairer trop : à l'Opéra, 18 projecteurs sont placés sur des ponts, à droite et à gauche. Leur lumière est parfois seule possible, lorsque le décor n'emploie aucun chassis où se puissent accrocher des portants, comme dans le champ de blé de Mes-

sidor. Jusqu'ici leur puissance variait de 300 à 1 600 bougies ; des réflecteurs d'un système nouveau, juchés aux cinquièmes loges du milieu, ont inauguré, dans *Astarté*, la projection de face. Avec ces appareils, créés par le colonel Mangin pour la télégraphie optique et expérimentés des côtes de France à celles d'Espagne, il est possible de faire des signaux à 300 kilomètres de distance, en se servant d'un écran de nuages. La courbe de leur miroir a été calculée de façon à recueillir tous les rayons émis et à les concentrer en un foyer. Le prix élevé de ces instruments — 3 000 francs — qu'explique le travail difficile d'un verre qui doit résister à la chaleur est compensé par l'augmentation du rendement lumineux. Les deux projecteurs nouveaux équivalent ensemble à 7 500 bougies ; des plaques de gélatine colorée tempèrent leur éclat, qui serait presque pénible au naturel.

L'éclairage de front diminue l'ombre des acteurs et surtout la renvoie derrière eux. Avec les lampes à arc des coulisses, leur silhouette s'étale et s'accuse si durement sur le plancher, que souvent, lorsqu'un personnage reçoit d'un côté une projection blanche, il faut, par une projection bleue de l'autre côté, corriger son ombre pour rétablir le sentiment du plein air. Ces combinaisons de couleur servent souvent aux effets scéniques : le spectre d'Hector, dans la *Prise de Troie*, parle-t-il à Enée endormi, son visage, sans que l'on puisse dire comment, apparaît irradié et pourtant livide. Sur lui

est dardé un rayon vert dont nul ne peut voir la fusée, parce que l'on a soin de faire brûler un feu rouge à côté d'Enée et de projeter du rouge au milieu de la scène. Or, suivant les lois de l'optique, la vue du rouge soustrait au public celle du vert.

C'est la lumière électrique qui, rampant en « traînées » derrière les échancrures de calicot d'un rideau de fond, nous donne l'aspect d'une mer phosphorescente et des luisantes caresses de la lune sur les flots ; c'est elle à qui nous devons l'étoile scintillante dans un ciel serein ; elle encore qui, d'un papier de soie chiffonné dans un coffret de cristal, crée la tunique sanglante de Nessus ; ou qui, dans *Guillaume Tell*, faisant passer devant la lentille de ses projecteurs des rubans d'étoffe transparente, barbouillée et jaspée comme la couverture d'un livre de classe, dessine, sur un tulle uni et immobile au fond du théâtre ces gros nuages noirs dont la course lugubre semble hâtée par le vent.

Auxiliaire de l'électricien, mais cependant à la tête d'un service nettement séparé, le chef artificier imite avec des pétards les fusillades dans la coulisse, préside à la charge des armes à feu, munies de bourres en poil de vache qui s'éparpille sans danger d'incendie et tire, s'il le faut, des coups de canon. La fumée d'apothéose, faite avec du sucre de lait, est de son ressort, ainsi que les vapeurs d'eau. Des générateurs sont allumés à six heures du soir, pour être en pleine pression au moment où les bouffées, s'échappant par de nombreux con-

duits, devront jouer leur rôle dans un embrasement imaginaire.

Le magnésium zèbre l'horizon d'éclairs peu éloignés de la réalité ; les feux de Bengale, que l'on fabrique maintenant sans fumée ni odeur, prêtent aux recoins obscurs leurs lueurs nuancées, et le lycopode sert à lancer dans l'espace des tourbillons de flammes jaunes, inoffensives bien qu'effrayantes d'aspect, parce qu'elles ne produisent pas d'étincelles et s'éteignent instantanément. Le lycopode est la matière fécondante d'une sorte de mousse compacte, qui croît dans les bruyères et les bois. On le récolte en Suisse, en Allemagne et en Russie et son mode d'emploi est des plus simples : autour de la lampe à alcool est une vulgaire passoire, remplie de cette poussière de pollen, que l'on souffle par-dessus au moyen d'une longue pipe. Soulevée par l'air elle s'enflamme aussitôt au contact de la mèche allumée, jaillit en météore et s'éclipse.

Quels que soient, disent les hommes de théâtre, les progrès réalisés jusqu'ici dans l'éclairage, il en resterait un capital à accomplir : ce serait d'imiter la nature, de supprimer tous ces appareils qui répandent et seringuent leurs feux comme ils peuvent, sur les acteurs, de biais ou par en bas, et de leur substituer un plafond lumineux, si haut placé que le public ne le pût voir. Quant aux « intérieurs », ils seraient éclairés par les fenêtres, toujours comme dans la nature. Pour que rien ne

fit obstacle à ce jour venant d'en haut, il faudrait vider les cintres de toute la machinerie, de tous les décors, que l'on emménagerait dans les dessous. Ils monteraient par des ascenseurs et, pour désencombrer la scène des « praticables » à tréteaux, figurant les terrains accidentés, on n'aurait qu'à installer sous chaque « plan » trois ou quatre presses hydrauliques. Elles inclineraient ou élèveraient, suivant les besoins, chaque morceau du parquet, au gré d'un machiniste unique qui ferait mouvoir le tout d'un poste central, comme l'aiguilleur des chemins de fer.

Sans prétendre d'ailleurs qu'une besogne aussi changeante et obligée de se plier à autant de fantaisies que celle du théâtre, puisse être jamais assimilée à des industries mécaniques, il est clair que certaines manœuvres qui s'exécutent encore à bras d'hommes, comme sous Louis XIV, devront être simplifiées. Les forces hydrauliques et électriques sont déjà appliquées avec succès en Angleterre et en Allemagne. Dans la salle modèle de Wiesbaden elles réduisent sensiblement l'effectif du personnel nécessaire.

IV

Les costumes.

Un sénat « un peu pomponné ». — La mode dans les costumes historiques, — La « fantaisie »; les ajustements « de caractère ». — Toilettes de ville au Théâtre-Français. — Les droits, au Palais-Royal, de l'artiste qui se déshabille en public. — Truquage et préparations des habits de rôle. — Le marché du Temple. — Robes de 2000 francs des femmes de petits employés. — Prix des costumes riches. — Le manteau d'Hamlet. — 600 costumes pour un opéra nouveau. — 75 000 mètres de tarlatane pour les danseuses. — Achat des matières premières. — Les collections de gravures de M. Bianchini. — Intransigeance des actrices. — « Mais cela ne m'ira pas ». — Les loges d'artistes. — Le dernier train pour Bois-Colombes. — Le « foyer des rôles », — Les « bains à quatre sous ». — Les chaussures rendues avant de sortir. — Croix en diamants au cou des villageoises. — La revente des chaussons de danse. — Les mollets postiches sont une légende. — Les « petits rôles » de féerie. — Trois « maillots garnis » sur 150. — Faux cheveux et perruques. — 80 000 kilos de cheveux par an. — Le maquillage et le « mastic ». — Les effets de la rampe.

Si nous avons, au point de vue de la machinerie beaucoup à apprendre de l'étranger, nous pouvons servir de modèle sous le rapport des costumes; non que les nôtres soient plus luxueux ni plus exacts, mais le goût en est meilleur. Quel chemin n'ont-ils

pas fait ces costumes de théâtre, depuis la réforme commencée par une danseuse, Mlle Salé, au XVIIIe siècle, continuée par un tragique, Talma, achevée enfin par deux dramaturges : Dumas père et Victor Hugo ! « Les toges des sénateurs de *Catilina*, en 1748, sont, dit un contemporain, en toile d'argent bordée de pourpre, avec des vestes de toile d'or, le tout festonné et enrichi de faux diamants. On a trouvé ce Sénat-là un peu pomponné ; cela vaut mieux que s'il eût été en vieil oripeau. »

Pour désemplumer et dégalonner les héros grecs et romains, ce ne fut pas une petite affaire ; comme d'ailleurs pour transporter chaque personnage, de la convention dans la réalité ; on procéda par étapes, on « tricha » légèrement d'abord pour faire accepter au public des termes et des types dont la nouveauté le déroutaient. Encore la mode est-elle si impérieuse que, même dans les costumes historiques les plus corrects des temps modernes, on retrouve la trace de l'époque où ils ont été dessinés. Les documents consultés de 1815 à 1840 sont ceux dont on se sert encore ; cependant à certains détails des aquarelles qui se sont inspirées d'eux, on voit qu'elles datent de Louis-Philippe ou de Charles X.

Les théâtres subventionnés confectionnent dans leurs ateliers propres les habillements de leur répertoire ; les théâtres d'opérette ou de féérie s'adressent à des maisons spéciales, dont l'une excelle dans la « fantaisie », tandis que d'autres

ont le monopole des ajustements « de caractère. » Ce qui n'empêche pas ces derniers d'appointer un personnel fixe, sous les ordres d'une « maîtresse-costumière », pour les réparations et l'entretien. Quant aux toilettes « de ville », seules nécessaires aux pièces modernes, elles sont à la charge des acteurs, sauf de rares exceptions : à la Comédie-Française, par exemple, tous les vêtements portés en scène sont fournis aux sociétaires et pensionnaires, soit en nature, soit en argent, et imputés sur les 120 000 francs de ce chapitre de dépense. Au Palais-Royal, toutes les fois qu'un artiste doit se déshabiller devant le public, ou seulement retirer un effet quelconque, fût-ce une cravate ou une paire de pantoufles, cet objet, suivant une tradition invariable, est payé par la direction.

D'ailleurs ces habits de rôle exigent parfois un « truquage » particulier ; tel doit apparaître trempé par la pluie battante que vient de recevoir son maître ; on l'enduit d'une solution de gomme qui imite le brillant du drap mouillé. Pour jouer le *Chemineau*, à l'Odéon, il fallait la défroque navrée d'un coureur de grandes routes. L'acteur « travailla » par de savantes préparations un pantalon de cocher, le râpa, l'exposa à la pluie pour lui enlever sa couleur. Dans le *Roi s'amuse*, la saleté inquiétante des loques de Saltabadil donnait, rien qu'à le voir, envie de se gratter. Le marché du Temple, dernière station des guenilles parisiennes avant le dépérissement final,

fournit en abondance des livrées de gueuserie réelle à qui veut en endosser une feinte. Les toilettes «de ville » ne sont pas toujours les plus conformes à la vérité scénique : on voit, suivant les ressources personnelles de l'actrice, des « femmes d'employés » qui cherchent une place de 1500 francs et portent sur leur dos une robe de 2000, et des « princesses archi-millionnaires » parées de tissus à 19 sous le mètre.

A l'Opéra et à l'Odéon les costumes, comme les décors, deviennent propriété de l'État aussitôt qu'ils ont servi une fois. Aux Français ils appartiennent exclusivement à la société des comédiens. Un système mixte fonctionne à l'Opéra-Comique, où le directeur est comptable, vis-à-vis du domaine, du matériel estimé à 120000 francs au début de son entreprise, et conserve le bénéfice des plus-values, décuples peut-être, qui résulteront de sa gestion.

Le costume riche, pour un artiste en évidence — celui de Nevers dans les *Huguenots* par exemple — coûte de 700 à 800 francs. Mais il en est de beaucoup plus chers : le manteau seul d'*Hamlet* aux Français, incrusté de joyaux et couvert de broderies qui avaient demandé trois mois de travail, revint à à 6000 francs. Un opéra nouveau, avec le corps de ballet, la figuration et les chœurs qui changent plusieurs fois de travestissement, représente en moyenne 600 costumes. Pour alléger les frais d'un effectif aussi onéreux l'on démolit, l'on requinque et l'on transforme les anciens affublements, incarnés

en de nouveaux avatars. Les gazes, les gais chiffons dont la jeunesse ne dure qu'un jour, sont mis en réforme. Chaque danseuse a, dans ses jupons bouffants, 15 à 16 mètres de tarlatane et l'Académie nationale de musique en consomme 75 000 mètres par an.

Aussi l'achat des matières premières est-il un des soucis de cette vaste administration : il se trouve des étoffes de luxe dont la valeur tombe au-dessous de leur prix de revient, soit parce qu'elles se sont démodées trop vite, soit parce que la consommation n'a pas répondu aux espérances des fabricants. L'Opéra est toujours prêt à les acquérir : il achètera d'un seul coup pour 60 000 ou 80 000 francs de celles que l'on veut liquider, à condition de ne les point payer trop cher. Il emmagasine ainsi, pour les mettre en œuvre suivant ses besoins, tantôt un stock de velours ciselé, tantôt de souples brochés aux nuances tendres, dont raffolèrent les élégantes dans la saison où ils coutaient 25 francs le mètre et qui, soldés pour 6 francs, moulent d'imposantes dames choristes ou drapent en tanagréennes les attractives prêtresses d'Astarté.

Le chef de ce département, M. Bianchini, possède, dans le bureau où il dessine ses personnages et échantillonne ses esquisses avec des carrés d'étoffes multicolores, une collection de 15 000 planches comprenant 200 000 gravures, réunies par lui depuis sa sortie du collège et classées par matières, époques et catégories d'individus. Il mériterait par

là le titre de « peintre d'histoire », officiellement attribué à son confrère du théâtre impérial de Vienne. Vingt portraits de François Ier ou de Catherine de Médicis sont groupés dans ses cartons; les uniformes de tous les pays, accompagnés de leur description réglementaire, y figurent côte à côte, complétés, s'il y a lieu, par une copie du catalogue des Estampes de la Bibliothèque nationale, qui se trouve à portée de la main.

Les plans arrêtés, les maquettes exécutées, il reste à négocier avec le chanteur ou la comédienne pour lui faire admettre son costume. Les femmes surtout sont intransigeantes sur les questions de coiffure, de chaussures et de corset. — « Mais cela ne m'ira pas! » est leur argument irrésistible. Elles se refusent à porter, qui du bleu, qui du vert ou du jaune.

Avec les chœurs, on tombe dans l'excès contraire : une effroyable indifférence. Aux efforts du costumier qui voudrait corriger leurs défectuosités, leur donner l'apparence physique des personnages, ils opposent, en certains théâtres, une terrible force d'inertie. Mettre leurs gants, tirer leurs maillots, sont des soucis qui leur demeurent étrangers. Le choriste, le figurant, est comme un soldat en campagne; il cherche toujours à simplifier, à fondre plusieurs accoutrements en un seul, pour s'économiser la besogne. Avant le dernier acte il a déjà commencé à se déshabiller. Il repasse son gilet de flanelle sous la chlamyde ou le hoqueton et ses

accessoires ne tiennent plus qu'à un fil. Au baisser du rideau la sortie de scène est une galopade effrénée vers les loges ; seigneurs, soldats et paysannes se ruent aux escaliers et s'écrasent dans les couloirs, de peur de manquer le dernier omnibus pour Montrouge ou le dernier train de Bois-Colombes.

Le monde des comparses et des coryphées, qui doivent en quinze minutes, plusieurs fois chaque soir, se déguiser de la tête aux pieds, sauter de vingt ans à soixante, ou réciproquement, de chevaliers devenir moines, ou de sultanes, bergères, gîtent en de vastes salles aux étages supérieurs. Les « étoiles », même dans les petits théâtres où l'accès des coulisses est sévèrement interdit aux étrangers — au Palais-Royal, les mères d'actrices *mineures* sont seules autorisées à y pénétrer — les étoiles disposent de loges spacieuses, garnies à leurs frais de tapis et de gaies tentures. Elles ont leurs habilleuses et leurs caméristes, qui les accompagnent jusqu'au « foyer des rôles » où l'on attend son entrée en scène. Dans les « bains à quatre sous » — ainsi nomme-t-on les loges communes — les figurantes ont une habilleuse pour dix. Aussi les rencontre-t-on dans les corridors, vêtues moitié ville et moitié théâtre, allant se faire coudre ou raccommoder quelque frusque.

Le long des murs blanchis à la chaux s'alignent, d'un côté des chaises de paille devant des toilettes en merisier, de l'autre des rangées de porte-manteaux où pendent, au-dessus de bottines crottées,

les hardes minables de ces gens qui participent, en des pays enchantés, à d'invraisemblables fêtes. Pour prévenir tout usage abusif des chaussures de théâtre, à eux confiées, les comparses, dans quelques scènes des boulevards, doivent chaque soir avant de sortir les rendre à l'administration.

Ces agglomérations de 60 individus, ce costumage « à la gamelle », constitue une sorte de meeting. A-t-il pour effet de rendre le petit personnel moins obéissant, moins maniable, que si les architectes avaient aménagé à son usage des locaux plus divisés ? On ne saurait l'affirmer, du moins à l'égard du sexe faible, puisque le corps de ballet montre à l'Opéra beaucoup de docilité, quoique réparti en chambrées de vingt jeunes personnes. Le seul point où les ballerines résistent est celui des bijoux : impossible d'empêcher les villageoises de la *Korrigane* de suspendre à leur cou des croix en diamants.

Pour tout le reste, l'habillement de ce bataillon chorégraphique est organisé suivant une discipline presque militaire, et la délivrance des « godillots » aux fantassins n'est pas réglée plus sévèrement que celle des chaussons de satin aux danseuses. Même il y a, dans les coulisses, une formalité de plus qu'à la caserne : au théâtre, pour « toucher » des chaussures neuves, il faut rendre les vieilles. Un désordre fâcheux s'était glissé. Le directeur de l'Opéra, à son entrée en fonctions, s'étonna du

total de ce chapitre qui, à 5 francs la paire, représentait 8000 souliers de danse ; il se rendit à Milan et y obtint des marchandises analogues à moitié prix. Puis, des perquisitions audacieuses, l'armoire d'une coryphée où se trouvaient subrepticement rassemblées 102 paires de chaussons neufs, révélèrent le commerce clandestin dont ces fournitures étaient l'objet. Revendus par des gamines peu appointées, qui se procuraient ainsi des bottines de ville ou de l'argent de poche, les chaussons échappés de l'Académie nationale de musique approvisionnaient à bon marché des musics-halls et des scènes de second rang.

De ces souliers professionnels, blancs, roses ou puces — ceux-ci réservés aux répétitions et aux classes — la distribution normale demeure assez large : les étoiles et les premiers sujets ont droit à une paire par acte ou par soirée ; les quadrilles les moins largement pourvus en ont une par douze représentations. Une égale surveillance préside à la consommation de ces pantalons de tricot, auxquels la légende veut que M. Maillot, bonnetier dramatique, ait attaché son nom : maillots de soie ou de coton, maillots classiques, couleur chair, ou « de caractère » à nuances variées, maillots de corps, de jambes ou « à combinaison », allant des pieds à l'épaule. — « Mademoiselle, prenez donc garde, dit l'habilleuse, vous allez déchirer votre maillot. — Si je le déchire, on le verra bien », répond l'espiègle danseuse qui en veut un neuf.

Mais les amendes ont vite fait de donner du soin à celles qui en manquent.

Le public croit volontiers que les maillots ne sont pas sincères, que leur indiscrétion à dessiner les formes est tempérée par un coton optimiste qui montre les choses en beau. Il n'en est rien. Les ballerines, dotées de mollets insuffisants, ne peuvent s'en fabriquer de postiches : cette surcharge alourdirait la jambe, la gênerait et, humectée par la sueur, paralyserait le jeu des articulations. Les entrechats et les pirouettes risqueraient aussi de ramener le coton sur le devant des tibias. Les « petites femmes » des pièces à spectacle, dont le rôle simplement consiste à incarner des entités imaginaires en un déshabillé tangible, ne sont pas davantage capitonnées. Sur cent cinquante femmes qui figurent dans une féerie, trois ou quatre seulement ont des « maillots garnis ». La visite préalable de leur personne, à laquelle seraient soumises par la direction ces artistes muettes, est une fable. L'homme du métier discerne, sous la toilette de jour, les qualités plastiques des postulantes et, s'il se trompe, les change de destination. « Monsieur, interroge un « petit rôle », abordant le directeur avec des larmes dans la voix et la mine navrée, on m'a retiré mon costume pour demain ! Pourquoi ? Est-ce que je ne dois pas revenir ? — Si, si, mon enfant, lui est-il répondu d'un ton paterne, revenez demain, on vous en donnera un autre. » — « Vous comprenez, dit-il à l'auditeur

de ce colloque, lorsque sa pensionnaire fut partie, elle était un peu maigriote pour la tenue Empire. »

Si les faux mollets sont rares au théâtre, les cheveux et les barbes artificiels y sont de commune pratique. Souvent le coiffeur prend à forfait la charge de la figuration et des personnages secondaires; les perruques des principaux acteurs se paient à part. Moyennant 8 à 900 francs par mois, au Châtelet, un spécialiste fournit et transforme tous ces accessoires pileux qui demeurent sa propriété.

Deux industries distinctes se partagent le travail des cheveux : les « apprêteurs » achètent, nettoient, conditionnent et assortissent les 80 000 kilos de cette dépouille humaine, annuellement nécessaires à notre consommation nationale — de 1872 à 1883, il en fallait 160 000 kilos par an. — La moitié de ces cheveux proviennent de têtes françaises ; l'autre moitié vient des pays scandinaves, de Hongrie, d'Italie, surtout de Chine et du Japon. Le prix varie de 20 francs à 2 000 francs le kilo, suivant les genres et les fluctuations du marché. Les moins estimés sont ceux d'Extrême-Orient, espèce de crins carrés et cassants, propres seulement aux gros ouvrages ; la nuance la plus chère est le blanc *naturel*, teint par la neige des ans et non décoloré par l'eau oxygénée.

Les « posticheurs », de théâtre ou de ville, les premiers, assistés de nombreuses ouvrières, les autres opérant isolément, établissent les perruques;

c'est-à-dire fixent les cheveux un par un sur des formes. Tous sont parvenus depuis quelques années à diminuer beaucoup le poids de leurs articles, en réduisant le volume de leurs montures et en faisant tenir, sur un petit espace, une quantité de cheveux que les plus habiles autrefois n'auraient pu y rassembler.

Le coiffeur doit être le collaborateur patient de l'artiste dont il tient le chef dans ses mains; sur les scènes de genre, il l'aide à allonger, élargir et modeler son crâne, suivant la physionomie grotesque ou terrible qu'il veut se donner; dans les spectacles historiques il doit ressusciter, par la tête, les personnages dont le costumier a fait revivre le reste du corps. Les comédiens, qui aiment et savent se grimer, n'hésitent jamais à sacrifier leur coupe de barbe aux exigences de leurs rôles; les grands chanteurs y mettent moins de complaisance, mais les choristes devraient toujours être astreints à se raser et ne pas se montrer, par exemple, en prêtres égyptiens avec des moustaches de grognards.

Costumé et coiffé, l'artiste n'a plus que son visage à « faire »; on ne se maquille pas au théâtre comme dans la vie, pour effacer les rides, mais quelquefois pour s'en fabriquer. Ce sont rides et laideurs d'un soir, que l'on prend gaiement parce qu'elles ne tiennent pas et qu'il suffit, pour les effacer, d'y passer l'éponge. Rouge et cold-cream, blanc gras et crayon noir, sont les éléments premiers de ce badigeon que l'on nomme un « mastic. »

La rampe est une fée contrariante; elle fausse les tons, enfume les teints clairs et donne du poli aux peaux granulées. Sous sa lumière crue, les lignes délicates s'atténuent jusqu'à l'insignifiance et les traits trop accentués s'estompent jusqu'à la poésie. L'actrice, sur toute sa chair visible de la salle, étend une couche épaisse de blanc liquide qui forme vernis en séchant. Elle recouvre cette couche d'un soupçon de graisse parfumée et la veloute d'un nuage de poudre. Elle avive ses lèvres de carmin, allume ses joues de vermillon, lustre ses dents à l'émail, allonge ses yeux au k'hol, dessine ses sourcils à l'encre de Chine et, s'il le faut, dissimule la patte d'oie sous un réseau de veines bleues.

Ainsi consciencieusement enluminée, telle « ingénue » de quarante ans, déjà fatiguée d'être une petite bécasse et aspirant à passer « jeune première », redevient, pour le public, à peine nubile, si candide et si fraîche qu'un ange d'innocence, suivant le vers du poète,

Baiserait sur son front la beauté de son cœur.

V

La mise en scène.

Alliance de la convention nécessaire avec la réalité nécessaire. — Concessions indispensables de temps, de lieu et de distance. — La chambrette de l'ouvrière à la scène. — Diapason élevé de la voix. — Les « ficelles » du dialogue. — Les « passades ». — Apartés, monologues. — Les trois unités furent un premier pas vers le réalisme. — La « pièce bien faite ». — Le marcher spécial. — Innovations de Sardou et de L. Halévy. — La mise en scène écrite, à l'Opéra. — « Inclinez-vous devant le pontife... » — « Buvez, mesdames, achevez de vous griser ». — Scènes cassantes comme du verre filé. — Collaboration du comédien. — Les mots « travaillés ». — Notation des effets de théâtre. — La distribution des rôles. — Troupe de l'Opéra, des Français, des scènes de genre. — Types *individuels* ou *permanents*. — Antoine. — Son histoire. — Sa vie bureaucratique. — Ses premières tentatives. — Ses idées. — Il désencombre la scène de traditions, de tours de métiers. — Importance du cadre, mise « à l'échelle ». — Le genre « noble ». — Le « débrouillage » fait « dans le décor ». — Le milieu doit créer la mise en scène.

Le théâtre a ceci de supérieur aux autres genres littéraires ou artistiques qu'il occupe et conquiert à la fois l'esprit et les sens; il a ceci d'inférieur qu'il est contraint, pour agir sur la masse à qui il s'adresse, de lui peindre, en les outrant suivant les

besoins d'un moule conventionnel, des sentiments et des mœurs dont le propre est de changer sans cesse. Si les chefs-d'œuvre scéniques du passé ont beaucoup plus de lecteurs que d'auditeurs, s'ils sont plus imprimés que joués, c'est qu'en eux la « forme », la « pièce de théâtre » est morte, et qu'il y demeure seulement les idées et le style qui remuent l'âme de tous les temps. C'est un vin qui ne pétille plus, qui ne grise plus, mais qui conserve son délicat arome.

Si toutefois le succès de telle œuvre égale le désenchantement que cause sa reprise, et si la renommée durable d'une pièce ne dépend pas de son effet représentatif, dont la postérité fait abstraction, il n'est pas moins vrai que l'auteur dramatique toujours déserté de la foule est comme le général toujours battu et le diplomate toujours dupé ; il est difficile d'admettre que ses qualités, pour grandes soient-elles, conviennent à son art. Il est nécessaire, afin d' « empoigner » le public, d'accepter la technique de cet art, de compter, non sur l'effet *idéal*, parfait à la lecture dans un cerveau cultivé et plutôt amoindri par l'imperfection d'une nature peinte, mais bien sur la *mise en scène*, entendue dans son sens le plus large : à la fois matérialisation de l'idéal et idéalisation de la matière.

L'importance de la mise en scène vient de ce qu'ici les yeux sont aussi bons juges que la pensée ; mais l'optique du théâtre n'est pas à beaucoup près

celle de la vie. Une étude spéciale apprend à allier, dans les mouvements et le jeu des acteurs, dans leur place par rapport les uns aux autres et par rapport au milieu où ils évoluent, la convention nécessaire avec la réalité nécessaire.

Il faut au théâtre des concessions indispensables de temps, de lieu et de distance ; il a beau nous montrer des humbles et des malheureux, il ne peut rapetisser le décor à la taille d'une mansarde ou d'un bouge. La chambrette de l'ouvrière ou la hutte du chiffonnier demeurent, quoi qu'elles fassent, plus grandes dans un drame que le salon d'un ministre dans la vie réelle. Les décorateurs qui, pour faire fuir plus vite la perspective, utilisent l'inclinaison du plancher de la scène, ne sauraient laisser les acteurs prendre contact avec les toiles de fond, près desquelles ils sembleraient des marionnettes énormes dans un joujou d'enfant. Quelque violente que soit la tempête, les arbres de carton n'en restent pas moins immobiles. Depuis le lever jusqu'au baisser du rideau, l'auteur se trouve aux prises avec la logique inexorable du spectateur, heureusement tempérée par certaines habitudes. Aussi use-t-il de plus de précaution que d'audace.

Rien n'est moins « naturel » que le ton de voix élevé, sur lequel des personnages qui sont à deux mètres l'un de l'autre échangent des confidences. Si pourtant ils adoptaient le diapason des salons, au delà du premier rang de l'orchestre on n'entendrait pas un mot de ce qu'ils se disent. Il y a bien

de la « manière », du procédé, des « ficelles », dans l'interprétation du dialogue : deux interlocuteurs, dans la vie réelle, causeront pendant une heure sans bouger : au théâtre, durant un entretien un peu long, ils changent souvent de place. La conversation ordinaire n'est pas toujours ininterrompue, elle languit ; les phrases y sont souvent espacées ; surtout les répliques n'y mordent pas l'une sur l'autre, comme dans le langage scénique où les personnages comprennent avant qu'on ait parlé et disent, sans hésitation et avec une intelligence rare, des choses typiques et venues à point. Les apartés, les monologues sont fort théâtrals et néanmoins conventionnels. On doit arriver à donner au public l'illusion que l'acteur « pense tout haut, » et se garder par conséquent de le faire monologuer devant le trou du souffleur.

Il est certain que les conditions scientifiques de la mise en scène n'admettent pas toutes les possibilités réelles et la « pièce bien faite », la « pièce théâtre », que l'on accuse de sacrifier aux conventions surannées, n'est pas si usée qu'on le dit. Mais c'est justement parce que sans cesse elle se renouvelle par des innovations heureuses. L'unité de temps et de lieu fut autrefois un premier pas vers ce qu'on nomme aujourd'hui le « réalisme » ; plus tard il sembla meilleur de s'en affranchir pour approcher davantage de la vraisemblance. L'histoire de l'ordonnance théâtrale des pièces est pleine de cette lutte éternelle entre la réalité et la conven-

tion, qui cohabitent forcément sur les planches; entre les traditions que le succès consacre et les révolutions qui les détruisent, consacrées à leur tour par des succès nouveaux.

Cette œuvre, artificielle par essence, a pour constant objectif la poursuite du naturel. Ainsi ont disparu depuis quarante ans bien des passades et des gestes catalogués, un marcher spécial et sentant légèrement la charge. Les entrées et les sorties deviennent plus rationnelles, le placage des tirades se fait plus rare. Le besoin de faire tout converger vers la salle, pour que le spectateur entende, qu'il voie les jeux de physionomie et que l'acteur attrape le mot oublié, n'a pas empêché Sardou et Halévy de faire asseoir leurs personnages autour d'une table, dans un coin de la scène et de les faire causer en se regardant; tandis qu'autrefois, alignés devant la rampe comme des musiciens ambulants, ils parlaient alternativement au public.

Il est au reste différentes sortes de mises en scène, ayant chacune leurs secrets et leurs exigences : celle de la comédie bourgeoise, celle du drame à grande figuration, celle du spectacle musical. A l'Opéra, la place et les mouvements des chœurs sont motivés souvent par les accompagnements de l'orchestre et combinés avec eux. Avec les œuvres symphoniques d'aujourd'hui, où certains instruments répondent à certaines voix, il faut rapprocher les voix de ces instruments. La distance est telle, de la « cour » au « jardin »,

qu'ils ne s'accorderaient pas s'ils étaient placés à l'extrémité opposée de la scène.

M. Gailhard établit minutieusement, par avance, les évolutions de ces masses sur du grand papier à dessin, dont un acte seul emploie vingt feuillets. Au-dessous des indications écrites est le « topo », l'aspect des emplacements occupés chaque fois par ce bataillon de choristes. Des croix rouges représentent les ténors, des ronds bleus figurent les sopranos, des étoiles noires signifient les basses, etc. Une fois les rôles appris et le plan arrêté, on exécute les manœuvres d'ensemble, avec les comparses et le ballet. Les décors sont à moitié posés, sans souci des « découvertes ». Un gros bâton à la main, le directeur tape à coups redoublés pour imposer silence : « Inclinez-vous devant le pontife ; plus que ça ; la main à l'épaule... » Le pontife est en complet gris, sous un vague dais de roses, lequel est porté par un monsieur coiffé d'un chapeau melon et par trois jeunes trottins.

Un finale pathétique est interrompu par cette observation : « Messieurs les premiers ténors, je vous demanderai de chanter un peu plus piano et vous, messieurs les basses, un peu plus *lourré*, marquez l'harmonie ». Les danseuses prennent-elles part à l'action, les unes en costumes de ville, les autres en demi-maillot, leur chef hiérarchique surveille les pas, tandis que M. Gailhard s'attache aux attitudes, à la mimique du rôle : « Mesdemoiselles les premiers sujets, regardez la Reine ;

regardez bien, vous la voyez hésitante ; va-t-elle donner le breuvage à Hercule ?... Les têtes en avant... Regardez si le breuvage fait son effet... » — « Un, deux, trois, quatre, cinq, six, compte en même temps, à haute voix, le maître de ballet ; allons ! les coryphées, les mains en ailes, c'est si joli ; les coudes en dedans... Vous laissez beaucoup trop de place vide, ne vous serrez pas tant ». Et s'adressant à un groupe qui semble répéter avec nonchalance : « Il y en a qui ne ploient pas sur le coup de pied, je les ferai revenir seules demain ». La bacchanale touche à sa fin : « Buvez, mesdames qui sont là-bas couchées, achevez de vous griser ». — « Reprenez cinq mesures plus haut », dit le baryton qui s'éponge le front avec son mouchoir, et l'on recommence...

L'œuvre chantée est de toutes, pour un homme du métier, la plus aisée à mettre en scène. Le dilettante est indulgent, sinon indifférent, au libretto ; si les oreilles sont satisfaites, l'esprit débonnaire de l'auditeur prend son parti de toute espèce de fabulation.

Dans les comédies, dans les drames au contraire, la présentation, l'enchaînement des faits est très délicat. Il est des scènes dangereuses, cassantes comme du verre filé, où tout dépend de l'agencement des personnages. Le public ne se doute pas de la peine qu'il faut pour mettre au point une action qui lui paraît si naturelle. Pas une intonanation, un geste, qui ne fasse partie d'un ensemble

raisonné, qui n'ait été l'objet de longues discussions. La scène capitale de *Dora* semblait inacceptable aux répétitions, tant qu'on la joua debout, en allant de droite à gauche ; elle ne marcha que lorsqu'on la fit commencer à gauche, pour finir sur le canapé de droite près de la chambre à coucher de l'héroïne.

Et cependant M. Sardou est, de tous les auteurs, celui qui « voit » le mieux ses pièces par avance, en les composant. Lorsqu'il s'assoit à la place du régisseur, il a dans sa tête la position exacte de chaque accessoire ; il sait quand les acteurs s'assiéront et se lèveront; sa comédie est toute montée dans sa tête, il a pesé les moindres détails et quelque grands que soient les artistes, il ne se gêne pas pour leur en imposer l'observance : « Non, non, non, madame, ce n'est pas là qu'il faut mettre le pied, c'est ici ! »

Le comédien a du reste sa part de collaboration spontanée. Un instinct le guide, lorsqu'il s'interrompt tout à coup pour réclamer : « Je ne peux pas dire ça, c'est impossible » ; ou bien : « Il me semble qu'il manque quelque chose ». On corrige ainsi aux répétitions; on ajoute ou l'on retranche, parce que l'action se précise, s'affirme, s'incarne. Ces événements, ces dialogues imaginaires, ne l sont plus autant que dans le cabinet de l'écrivain A être prononcés à haute voix, par des êtres animés ils prennent un peu du relief de la vie. Parfois l'au-teur lui-même, par une soudaine illumination,

s'aperçoit au dernier moment que sa pièce est trop longue : « Coupons ». On taille; des scènes entières sautent dans la nuit; mais le lendemain on remarque que l'édifice entier est ébranlé par la secousse.

Et, malgré tant d'efforts, tout le monde, les plus vieux acteurs, les directeurs les plus avisés, se trompent fréquemment sur l'effet probable. Ces « effets », qui varient de la répétition générale à la première et de la première aux représentations suivantes, sont de plusieurs sortes : effets de gestes, de mots ou d'idées. Ils produisent le silence, attentif ou improbatif, le murmure flatteur ou mécontent, l'applaudissement ou le chut. On a noté leur intensité, leur durée, en secondes; et l'on a remarqué, par exemple, que les effets de gestes portent plus vite sur le public le plus fruste, tandis que ceux de pensée, plus lents, ne se manifestent que dans une élite plus cultivée. Souvent les mots « travaillés » portent d'autant moins que leur travail se décèle, et bannit aussitôt l'illusion. L'ingénue, qui souligne une naïveté, la détruit parce qu'elle nous laisse voir l'actrice.

Le premier contact des artistes avec la pièce qu'ils auront à représenter c'est la « lecture. » Assis autour d'une table, avec le directeur et les chefs de service qui prennent des notes sur leur besogne respective, ils écoutent l'auteur dans un silence recueilli. La distribution des rôles se fait aussitôt après, suivie de quelques protestations, plus ou

moins discrètes, des acteurs qui se trouvent maltraités et se défendent contre une « panne ». Les interprètes sont volontiers portés à juger l'œuvre suivant la part qu'ils y prendront, et à se désintéresser de celle où le petit cahier oblong, qui contient leurs répliques, leur semble trop léger. Un beau rôle, c'est surtout un rôle chargé ; parlez-moi de celui qui a 1 500 lignes !

Une troupe de théâtre, a-t-on dit, est un clavier dans lequel chaque note donne invariablement le même son, parce que chacun y a son genre immuable. Ceci n'est vrai que sur les scènes de musique ; on change d'emploi dans la comédie, non dans le chant, le registre des voix s'y oppose. Ainsi l'Opéra possède 5 « falcons » ou soprani dramatiques, 8 chanteuses légères, 5 contralti, 7 ténors, 4 barytons et 5 basses, en tout 34 artistes sédentaires, sans compter les acteurs de passage, engagés au « cachet ».

En province on trouve encore des « Dugazons » et des « Ellevious » ; à Paris ces désignations d'emplois par des noms jadis célèbres ont disparu, comme celui de rôles à « baguettes », qui s'appliquait à l'Opéra à l'emploi des « mères », ou comme les divisions du siècle dernier en « sujets propres à l'ariette », « remplacements » et « doubles, qui sont prêtresses, jeunes bergères ou divinités dans la gloire ». Si le chanteur ne se transforme pas avec l'âge et s'il faut même, à la fin de sa carrière, lui faire crédit des notes qu'il a perdues en route,

l' « ingénue » devient volontiers « grande coquette » et la « jeune première », en quittant le département de la passion, peut passer « duègne » à l'ancienneté. Il en est maint exemple, bien que les duègnes, comme les « pères nobles » les plus parfaits, soient tels dès la prime jeunesse. De même le fringant « amoureux » de théâtre est souvent plus « jeune » à 50 ans qu'à 18.

Aux Français, les « chefs d'emplois » sont propriétaires des rôles qu'*ils ont créés ;* ce qui, à l'origine, était une obligation à eux imposée est devenu un droit. Mais, pour toute pièce nouvelle, l'auteur est libre de choisir ses interprètes et l'administrateur est maître de la distribution dans le « répertoire ». Il n'a d'ailleurs que l'embarras du choix, parce que la troupe de la Comédie-Française est extrêmement nombreuse : 77 personnes actuellement, dont 24 sociétaires et 53 pensionnaires. Cet excès, si c'en est un, assure la continuité des traditions, mais réduit aussi les occasions de sortir de l'ornière. Dans les théâtres de genre, comme le Palais-Royal, le Vaudeville ou les Nouveautés, l'effectif des comédiens de l'un et l'autre sexe est d'une trentaine, dont la moitié environ joue chaque soir dans le « lever de rideau » ou dans la pièce principale.

Ici les types sont *individuels* et non *permanents.* Loin de rentrer dans un moule fixé d'avance, ils ont chacun leur marque de fabrique, leur physionomie propre, qu'ils s'attachent à maintenir. Pour

sortir du cadre convenu la correction n'est point de mise. Le jeu trop parfait d'un premier prix du Conservatoire y semble guindé. Au contraire un défaut de prononciation, de conformation ou de démarche, une voix sifflante ou nasillarde, un nez excessif ou un ventre proéminent, un visage grotesque ou hébété sont, pourvu que le public les adopte, d'enviables éléments de succès.

Après la lecture vient la « collation » des rôles ; les erreurs des copistes sont fréquentes et l'on corrige les fautes au passage. C'est, de plus, la première étude des personnages ; elle en fait comprendre les grandes lignes et commence, suivant une expression de métier, à « le mettre dans la bouche » de chacun. Vient le tour du « débrouillage » ; on descend en scène, où les mouvements s'établissent et se règlent par les soins du régisseur, qui représente les défaillants, fait toutes les ripostes, supplée l'un après l'autre le barbon, l'orpheline ou la mère désolée. Chaque jour on s'enferme pour étudier le même acte, travail méticuleux et triste qui ne va pas sans querelles, où le comédien s'énerve et jette son rôle par-dessus la rampe. Les hommes compétents étaient d'avis que les répétitions sont, de nos jours, trop prolongées et mal conduites ; mais on continuait partout les anciens errements lorsque Antoine inaugura, au Théâtre-Libre, une méthode nouvelle.

L'influence heureuse que ce novateur a exercée sur la mise en scène, et par contre-coup sur l'art

dramatique contemporain, la bizarrerie de sa vocation, justifient la curiosité qui s'est attachée à sa personne. Cet homme, qui passait à ses débuts pour un révolutionnaire et qui, dans une certaine mesure, en fut un, possédait, avec la passion du théâtre, une âme de bureaucrate. Ces deux tendances se combattirent en lui assez tard, et ce n'est qu'à 30 ans — il en a aujourd'hui 44 — que la première l'emporta.

Fils d'un employé de la Compagnie du gaz, il sortait de l'école primaire à 13 ans presque illettré, et son père le plaçait dans une maison de commerce. Il y passait tout le jour ; mais le soir, amoureux de spectacle, il était assidu à la Comédie-Française, où il entrait gratis comme claqueur. Si remarquable dans cet emploi que, malgré sa jeunesse, le chef de claque le chargea plus d'une fois de conduire ses hommes en son absence. Antoine continua sur la scène la forte éducation dramatique qu'il avait commencée au parterre. Désireux de voir les acteurs de plus près et dans leur milieu, il se fit admettre comme comparse et figura dans toutes les pièces du répertoire ; frôlant, humble et silencieux, ces artistes qu'il devait égaler plus tard. Quelque modeste que soit son rôle, le figurant est convoqué à des répétitions dans l'après-midi. Le jeune commis, pour y prendre part, s'absentait de son bureau sans permission et le patron le mettait à la porte.

Après avoir ainsi perdu successivement plusieurs

places, avoir battu la misère et couché souvent aux Halles, faute de logis, il tenta de se présenter au Conservatoire et n'y fut pas reçu. Il avait 21 ans, le service militaire le prit et il s'éprit lui-même de son nouveau métier. Secrétaire modèle de généraux dont il est maintenant l'ami, il demanda à faire campagne et passa plusieurs années en Afrique. Lorsque à 26 ans il rentra dans la vie civile il avait, par un curieux phénomène psychologique, oublié complètement le théâtre. Marié et entré au Gaz, avec 150 francs par mois d'appointements, il se préoccupait uniquement d'augmenter ses ressources en vue d'équilibrer le budget de son ménage, et grossoyait la nuit des écritures pour le tribunal des criées.

Des chagrins conjugaux interrompirent cette existence paisible. Un employé de son bureau lui conseilla d'entrer, pour se distraire, dans une petite société d'amateurs, dont les membres s'amusaient à jouer la comédie entre eux. Chacun versait 8 francs pour les frais de la salle ; on représenta ainsi *Gringoire*, *Nos bons villageois* et *les Idées de Mme Aubray*. Un jour Antoine dit à ses camarades : « Il doit y avoir parmi nous des inconnus qui font des pièces passables ; si nous essayions de l'inédit ? » Il loua la salle Pigalle, demanda, pour corser le programme, deux petits actes à des auteurs de profession et invita la presse. Elle ne vint pas ; de son côté l'association refusa de suivre Antoine dans cette voie et le laissa faire des dettes pour son

compte. Mais le goût des planches l'avait ressaisi ; il voulut donner une seconde soirée dont MM. Bergerat et Méténier lui fournirent les éléments. Il eut du beau monde, même du monde intelligent.

Ses dettes s'accrurent et aussi ses ambitions : « Bien des gens à Paris, pensait-il, déboursent de l'argent pour la peinture, pour les arts auxquels ils s'intéressent. Il s'en trouvera qui me fourniront des fonds ». Les prospectus imprimés n'étant guère lus, il écrivit de sa main quinze cents lettres, à des destinataires triés sur le volet parmi les notabilités de la capitale et, pour s'économiser les frais de poste, retenu à son bureau durant le jour, il les portait lui-même, la nuit, à domicile. Il n'obtint que trois réponses ! Un autre se serait découragé ; lui s'entêta. Jusqu'alors il ne louait une salle que pour le jour de l'audition publique et répétait ses pièces dans l'arrière-boutique d'un marchand de vin. Par une chaude matinée d'été de juillet 1887, sans un sou, il se rendit au Gaz et donna sa démission. Son père terrifié, le maudit, mais Banville venait de lui donner *le Baiser*, avec lequel il inaugura le local de la rue Blanche.

La première saison amena 2 000 francs d'abonnements et se solda par 15 000 francs de pertes ; à la deuxième, au théâtre Montparnasse, quoique les abonnements se fussent élevés à 45 000 francs, la passif continua à grossir. Le directeur avait beau affecter au paiement du loyer le produit de ses tournées personnelles en province, son exploi-

tation le laissait en déficit d'environ 70 000 francs. Au début, Antoine s'appliquait simplement à imiter Got, Coquelin et les artistes qui avaient enthousiasmé sa jeunesse ; peu à peu sa personnalité se dessinait ; son effort prenait une signification littéraire. Il se sentait une responsabilité et tenait à honneur de se monter à l'égal de son rôle. Il n'avait pas de système et la pratique chez lui créa la théorie.

Il comprit que ce n'est pas tout de savoir harmoniser les groupes, occuper les personnages muets, promener l'action sans l'interrompre et éviter de laisser un coin des planches froid et vide trop longtemps. Il s'aperçut que la scène était encombrée de traditions, d'habitudes, de tours de métier ; que non seulement le théâtre classique, fait de récitations et de discours où il y a plus d'humanité que de vie réelle, s'était surchargé avec le temps de virtuosités et de morceaux de bravoure, mais même que le genre « noble » avait débordé et s'était maintenu dans la mise en scène du répertoire moderne. Les portes continuaient à s'ouvrir à deux battants devant les acteurs, sans qu'ils prissent la peine de tourner les serrures, qui d'ailleurs en étaient absentes.

Il vit aussi qu'en matière de décor la science du « tableau » ne suffit pas ; que bien des directeurs, avec un sens très vif de l' « agrément », finissent par le tapissier ou par la féerie ; mais qu'il faut surtout mettre le cadre « à l'échelle » de l'action et s'at-

tacher à « créer l'atmosphère », pour que le texte marche bien. Le manque d'argent, qui le forçait à tout faire par lui-même et à n'engager que des inconnus, facilita indirectement les réformes d'Antoine. Il n'est pas commode d'obliger des comédiens « arrivés » à changer une inflexion de voix, à dire une phrase autrement qu'il ne la comprennent, qu'ils ne « l'ont dans les jambes », suivant l'argot de coulisses.

A un artiste consommé, tel que Delaunay, qui se piquait d'imiter Firmin, lequel lui-même imitait Molé, le « semainier » des Français aurait-il pris la hardiesse d'observer que Molé vivait sous Louis XVI et que, selon le mot connu « les anciens sont les anciens et nous sommes les gens de maintenant? » Est-il bien sûr d'ailleurs que le public eût approuvé, sur une scène officielle et consacrée, les tentatives qu'il applaudissait au Théâtre-Libre; et ceux-là même qui se plaignaient ailleurs de la routine, n'eussent-ils pas, les premiers, crié à la profanation? De hauts personnages politiques, d'une opinion avancée, se scandalisèrent très fort de l'introduction d'un téléphone, sur la scène de la Comédie-Française, dans *Francillon !* Cela leur parut manquer de dignité!

Les jeunes débutants se laissèrent dresser et façonner sous la volonté de fer d'Antoine. N'ayant personne pour le seconder, il fut obligé d'être son propre régisseur, de ne pas attendre, comme la plupart des impressarios, que la pièce fût bien

« débrouillée » et les rôles sus, pour assister aux dernières répétitions. Or, le « débrouillage », c'est l'esquisse d'un tableau, et que penserait-on d'un peintre qui laisserait faire son esquisse par un autre? C'est au moment du premier pli, du premier coup de pouce, que les mauvaises habitudes se prennent et l'artiste qui se contente d'un à peu près en disant : « Ce n'est pas ainsi que je jouerai », sera néanmoins incapable de jouer autrement à la première.

Un autre usage défectueux est, au dire d'Antoine, celui de répéter sur la scène *nue*. Pour que les mouvements des acteurs « épousent » le mouvement du décor, il faut qu'ils s'habituent à y vivre. C'est, dit-il, « le milieu qui crée la mise en scène », c'est lui qu'il faut constituer tout d'abord. Planter le décor aux dernières répétitions seulement, autour d'une action déjà déterminée, c'est prendre, pour faire un canon, un trou rond autour duquel on met du bronze. — « Je suis debout, il me semble que je gagnerais à être appuyée », observe l'actrice qui répétait le rôle principal dans un théâtre de genre. Aussitôt l'on avance le piano vers elle. Antoine, au contraire, fait aller en pareil cas l'actrice au piano.

Rien ne fait mieux saisir au public l'importance de la mise en scène dans le succès que de lui montrer la même pièce jouée de différentes façons. Telle comédie, comme *la Parisienne* de Becque, a été représentée cent fois au Théâtre-Antoine

après avoir échoué ailleurs. Le ton, l'attitude des personnages, la coupe du décor, feront passer tel dialogue qui, dans un cadre différent, révoltera les spectateurs. L'expérience a été faite : sous le manteau d'une ample cheminée, qu'une plantation savante avait situé près le trou du souffleur, se murmuraient, à voix basse et comme ouatées par la neige du dehors, des confidences qui, échangées autrement sur un théâtre plus vaste, parurent plus tard d'une crudité insupportable.

Situations scabreuses, langage réaliste, l'art nouveau de les faire passer contribua fort, avouons-le, à la vogue d'Antoine et de sa troupe ; mais il servit ainsi le mouvement dramatique, dont les conventions d'aujourd'hui sont faites des audaces d'hier. Peu à peu les idées nouvelles fusent et se répandent, et l'initiateur s'assagit à mesure que les autres s'enhardissent et s'excitent à le dépasser. On souhaiterait, dit-on, qu'il fut créé au Conservatoire une chaire de mise en scène ; mais Antoine ne peut avoir, pour un tel enseignement, de meilleure classe que son théâtre et l'École nationale de musique et de déclamation répond à un autre programme.

VI

Les acteurs.

Sur dix artistes célèbres huit en moyenne sortent du Conservatoire. — Dispositions qui se manifestent plus ou moins tôt. — Les lauréats instrumentistes plus sûrs de l'avenir que les comédiens. — Appointements des acteurs, autrefois et aujourd'hui; Mondory; les premiers ténors au siècle dernier. — 400 000 francs en six mois. — Talma, Potier, Frederick-Lemaître. — Traitement des artistes aux Français; « je perds 500 francs par jour à rester ici ». — Les « étoiles » et leurs exigences. — Leur danger pour l'entreprise. — D'où viennent les artistes dramatiques; leurs origines. — Le milieu s'est élevé davantage en déclamation qu'en musique. — L'admission au Conservatoire; 130 élus sur 1200 aspirants; deux ou trois premiers prix sur 20 élèves. — La classe de déclamation lyrique. — M. Giraudet et son ouvrage sur *le Geste.* — « Il ne faut faire de geste que lorsqu'on casse le fil ». — Le bourgeois d'Othello. — Jouer avec les mains dans les poches. — Comment on s'approprie la bonne démarche. — Le geste sur la pensée et non sur le mot. — « La vedette »; le « cabotinage ». — Châtiment de recevoir les applaudissements en personne. — Composition de son rôle par l'acteur.

Sur dix artistes, chanteurs ou comédiens, qui arrivent à la réputation, huit en moyenne sortent du Conservatoire. Depuis Faure, qui commença par gagner sa vie en jouant de la contrebasse, jusqu'à Mme Aïno Achté, dite Acté, l'étoile actuelle de

l'Opéra, qui arrivait d'Helsingfors à 18 ans, en 1894, sans savoir ni le français, ni le solfège, presque tous ceux dont les noms ont marqué furent lauréats de cette maison ; mais tous n'y eurent pas les plus hautes récompenses. Sarah Bernhardt n'y obtint qu'un second prix et Bartet qu'un accessit. Il est des dispositions qui se manifestent plus ou moins tôt ou qui se modifient, au sortir de l'école : Judic était élève de comédie et Grassot remporta un deuxième accessit de tragédie.

Devant le lauréat *instrumentiste*, qu'il joue du piano ou du violon, du hautbois ou de la clarinette, la route s'ouvre tranquille et sûre, sinon brillante. Il est à l'abri du hasard. Tel n'est pas le sort du lauréat dramatique ou lyrique ; nombre d'anciens premiers prix végètent en province. Ils n'ont pas eu, pour remplir leur destinée, assez d'énergie, ou de santé, ou... de chance. Mais à ceux qui sortent de l'ombre, la notoriété donne en même temps la fortune. Les honoraires des professions libérales ont augmenté, en ce siècle, pour ceux qui tiennent le premier rang dans leur spécialité, dans une proportion beaucoup plus forte que les traitements et salaires ; et, parmi les professions libérales, celle des acteurs a, plus qu'aucune autre, monnayé en bonnes espèces la faveur du public.

Mondory, créateur du *Cid*, le grand tragique du temps de Richelieu, avait 500 écus de pension, c'est-à-dire 7 500 francs de nos jours, en tenant compte de la valeur relative de l'argent. Villiers et

sa femme, qui jouaient avec lui, touchaient ensemble 3 000 francs d'aujourd'hui. A la fin du règne de Louis XIV (1713), le premier ténor — « haute-contre » — de l'Opéra recevait par an 6 000 francs actuels (1 500 livres) ; première basse-taille et principale chanteuse ne prétendaient point davantage. Au moment de la Révolution, le premier sujet féminin du chant, à l'Opéra, était payé 18 000 francs de notre monnaie (9 000 livres.) Ces chiffres, qui avaient déjà sensiblement grossi jusqu'à 1875, ont encore progressé depuis vingt-cinq ans : la première basse de l'Opéra obtient 90 000 francs, contre 70 000 seulement qu'avait son prédécesseur en 1880 ; le premier ténor a 150 000 francs par an, émolument auquel un chanteur hors de pair, comme Faure, atteignait à peine vers la fin de sa carrière. Une célébrité correspondante arrive présentement à 400 000 francs en six mois, à New-York. Aussi le budget du chant, à l'Académie nationale de musique, s'élève-t-il en moyenne à 1 100 000 francs par an, non compris les chœurs, tandis qu'il n'était que de 750 000 francs il y a vingt ans.

L'Opéra-comique, dont le genre, moins international, est moins exposé aux surenchères exotiques, n'a pas « subi », ou « profité » — suivant qu'on se place au point de vue du directeur ou des artistes — de telles plus-values. Mais, sans sortir de Paris, la concurrence des scènes de comédie ou de drame entre elles a fait monter le taux d'engagement des acteurs notoires à des prix inconnus

de leurs devanciers. Talma avait 40 000 francs par an sous le premier Empire; sous la Restauration, Potier, le comique en renom, touchait 100 francs par jour à la Porte Saint-Martin, et la troupe du Palais-Royal, au temps où elle comprenait Arnal, Alcide Tousez, Sanson, Levassor, Grassot, Déjazet et Aline Duval ne coûtait que 500 francs par soirée. Quand Frédérik-Lemaître jouait *Trente ans ou la vie d'un joueur* et *Don César de Bazan*, il gagnait 18 000 francs et 10 francs de « feux, » et lorsque Taillade créa Bonaparte au Cirque, ses appointements *annuels* étaient de 1 500 francs.

De nos jours, où la tragédienne en vogue est quatre fois mieux traitée que Rachel, la comédienne la plus favorisée recevait de son théâtre en neuf mois, il y a quelques années, 228 500 francs, et les simples divas d'opérette ont un cachet journalier de 500 francs. Une rétribution de 90 à 110 francs par jour est le moins que l'on puisse offrir à des chefs d'emploi de l'un et l'autre sexe, dès qu'ils ont quelque talent. Tel artiste, qui excelle aujourd'hui dans la farce, reçoit 80 000 francs par an, tandis que son père, qui n'était pas moins aimé dans cette partie, n'exigeait que 14 000 francs il y a trente ans.

C'est aux Français que les grands artistes sont le moins payés; sacrifiés, dans l'égalité d'une organisation démocratique, à de simples « utilités ». Le *maximum* d'un sociétaire est, année moyenne, de 36 000 francs, tant en traitement fixe et en « feux »

qu'en participation aux bénéfices. Mais, comme une moitié seulement de ces bénéfices lui est versée comptant, il ne touche que 27 000 francs chaque année ; le surplus de la somme mise en réserve à son profit n'étant guère supérieur à ce que lui rapporteraient, *privément*, ses économies, s'il les avait placées pour son propre compte.

« Je perds 500 francs par jour à rester ici », disait plaisamment un acteur renommé, qui d'ailleurs a quitté la maison de Molière. Le prestige moral de cette maison, la dignité qu'elle procure, sont assez grands cependant pour que des comédiens, applaudis sur d'autres scènes, acceptent d'y entrer avec des appointements inférieurs, de plus de moitié, à ceux qu'ils reçoivent ailleurs. Seulement l'administrateur est obligé, pour conserver son personnel d'élite, d'être assez coulant sur la question des congés et des tournées en province. M. Claretie, dont l'indulgence sur ce chapitre a été critiquée, faisait aussi les mêmes reproches aux directeurs d'autrefois, lorsqu'il rédigeait le feuilleton dramatique de l'*Opinion Nationale*. Il a dû reconnaître à son tour la nécessité de ces pratiques.

Le personnel de la Comédie-Française est du reste le plus discipliné de tous. Ailleurs, les « étoiles » ne rendent pas toujours à l'entreprise théâtrale ce qu'elles lui coûtent. Souvent elles la ruinent et volontiers la désorganisent par leurs exigences. Elles se font attendre une heure aux répé-

titions et le directeur n'ose les mettre à l'amende. Si l'on prétend leur en infliger, elles ne se gênent pas pour dire qu'elles seront malades le lendemain, elles ont le certificat du médecin dans leur poche. L'acteur le plus capricieux — le plus « fumiste » dit-on — est assez maniable encore, comparé aux étoiles féminines. Celle-ci ne veut pas jouer avec tel camarade, ne supporte aucune toilette qui porte ombrage à la sienne, fait enlever d'autorité des répliques à ses partenaires et exige, dans son rôle, la suppression des morceaux qui la gênent. Cette autre refusa formellement de reparaître au cinquième acte de l'*Étrangère*, où elle n'avait que quatre mots à dire, parce qu'il lui déplaisait d'attendre pour si peu de chose la fin du spectacle. Le soir de la répétition générale, elle resta sourde aux menaces comme aux prières et, pour être sûre qu'on ne la forcerait pas à descendre, finit par se mettre toute nue dans sa loge. Il fallut se résigner à couper la scène.

Mais les « étoiles » servent de point de mire à tous ceux que fascinent les planches. La plupart ignorent qu'il y a en France 7000 artistes dramatiques et lyriques des deux sexes. Ils ne veulent voir que les élus ; point du tout ceux que torture l'inaction, où lentement on se rouille, où la mémoire devient hésitante et la voix pâteuse ; point du tout ceux ou celles qui payent pour jouer, ou qui languissent dans les bouts de rôles, à 150 francs par mois, et acceptent, « pour faire une création »,

le personnage du « Métropolitain » dans la revue de fin d'année.

Alexandre Dumas fils répondait à une jeune fille du monde, qui sollicitait son appui pour entrer au théâtre : « Je le refuserai toujours à une personne qui se dit bien née, honnête et de fortune indépendante, considérant que, pour elle, tout vaut mieux, même la mort, que cette abominable existence ». Le mot est dur mais, dans une telle bouche, mérite d'être médité. La classe dans laquelle se recrutent les acteurs a changé toutefois, en même temps que leur état social. La plupart, jadis étaient des déclassés, fruits secs d'autres professions, poussés vers celle-ci par une vocation irrésistible. Aujourd'hui des fils de bonne bourgeoisie, bacheliers ès lettres ou ès sciences, se destinent au théâtre comme à l'enregistrement. Telles débutantes ont leur brevet supérieur, tel jeune premier a passé par l'École normale avant d'obtenir le premier prix de comédie. Mais, dernière concession à l'antique ostracisme qui frappait la caste méprisée, ce jeune homme a cru devoir changer de nom en signant son engagement aux Français.

A côté de ces aristocrates de la scène se voient nombre d'enfants de la balle, dont l'état civil incomplet mentionne plus de mères que de pères. Le milieu s'est d'ailleurs élevé davantage en déclamation qu'en musique — question de voix ; — il s'est plus élevé pour les hommes que pour les femmes — question de beauté ; — quand une actrice est

jolie, elle a déjà les trois quarts du mérite qu'elle doit avoir et l'auditeur *veut* qu'elle ait le quatrième quart. Quand elle est laide, au contraire, le public *ne veut pas* qu'elle ait de talent; pour faire reconnaître celui qu'elle possède, il lui faut en déployer trois fois davantage.

Avant de sortir plus ou moins brillamment du Conservatoire, au bout de trois et quatre années d'études, le premier pas consiste à y être admis : 1 200 aspirants se présentent au concours d'octobre. Il en est accueilli 130 ou 140; plus d'un millier sont refusés, lesquels déclarent naturellement que la faveur seule préside aux entrées. Sur ces 140 élèves nouveaux des deux sexes, une vingtaine au plus appartiennent à la déclamation, une vingtaine aux classes de chant. Deux ou trois parmi eux remporteront un premier prix de comédie ou de tragédie; deux ou trois décrocheront une pareille couronne d'opéra ou d'opéra-comique.

L'enseignement du chant comprend des classes de maintien et des classes de solfège, que les élèves suivent toujours avec répugnance, parce qu'ils les croient inutiles. Ils sollicitent fort, au contraire, leur entrée au cours de « déclamation lyrique » où tous ne sont pas admis. Il faut ici un minimum de capacité physique; on juge inutile de préparer pour le théâtre le baryton atteint de claudication ou le soprano affligé d'un bras de bois, qui n'ont aucune chance de réussir sur les planches. L'art de jouer en chantant, assez compliqué en

lui-même puisqu'il faut faire deux choses à la fois, sans les sacrifier jamais l'une à l'autre mais bien en les fondant, en les complétant l'une par l'autre, est particulièrement difficile à inculquer à des individus que, ni l'éducation première, ni le goût inné, ne prédisposent à la déclamation et à la mimique et que seul un organe exceptionnel conduit à l'Opéra. Quatre ans avant de débuter, tel fort ténor était tonnelier, tel autre garçon marchand de vin et un troisième maniait la varlope.

Ce n'est pas une mince besogne de transmuer ces natures primitives en passionnés Raoul de Nangis, en Faust songeurs et compliqués ou en fabuleux Lohengrins. Plusieurs professeurs sont à la hauteur de cette tâche; l'un d'eux, M. Giraudet, n'est pas seulement un praticien, il a publié sur *le Geste* un magnifique in-folio, orné de figures, où se trouve exposée toute la théorie de la pantomime, où les mouvements des bras et des jambes, les attitudes du torse et de la tête, les jeux de la bouche, de l'œil, du sourcil, du front, les plissements, froncements et clignements sont analysés un par un et dans leur connexité rationnelle, avec les plus minutieux détails. L'abus de la gesticulation est, chacun le sait, l'un des défauts dont les commençants ont le plus à se défendre.

On m'a conté que M[lle] Mars, pour corriger de son exubérance à cet égard une débutante à qui elle s'intéressait, lui attacha un jour aux poignets, à son entrée en scène, un fil destiné à tenir ses mains

peu éloignées de son corps. Tout alla bien pendant quelque temps et le fil modérateur remplissait son office à merveille; mais, emportée par sa diction à la fin d'une tirade pathétique, la jeune actrice étendit le bras si violemment que le fil se rompit. Toute confuse à sa rentrée dans la coulisse, elle s'excusait de son oubli : « Il n'y a pas de mal, mon enfant, interrompit la comédienne, mais il ne faut faire de geste que quand on casse le fil. »

En fait de gestes il en est qui, naturels dans la vie ordinaire, seraient ridicules dans le drame : nul de nous, en pénétrant le soir dans sa chambre ne brandit son flambeau au-dessus de sa tête, comme *Othello* lorsqu'il entre au dernier acte, ivre de fureur, dans l'appartement de Desdémone endormie. Cependant, si le More de Venise apparaissait le bougeoir en main, à la hauteur de la ceinture, peut-être qu'il ferait sourire.

Une salle de médiocre grandeur, le fond occupé par une estrade, avec quelques montants de bois simulant les coulisses, huit ou dix élèves groupés en face autour d'un piano, telle est la classe de déclamation lyrique. Les élèves montent tour à tour sur l'estrade pour jouer leur scène, qui dure une dizaine de minutes; le professeur y saute parfois aussi, pour montrer à chacun ce qu'il doit faire et rectifier les fautes. Le plus souvent il arpente la pièce et ses critiques alternent avec les phrases de la musique. *Rigoletto* commence; il cherche sa fille et chante, sardonique et l'âme angoissée : La, la,

la, la... — « Prenez le mouchoir, dit le maître, palpez-le, puis jetez-le. » Et, comme l'élève exagère sa gymnastique : « Mon ami, lui crie-t-il, dans ces conditions-là, vous ne finirez pas la scène... Ici, une respiration profonde, dont le résultat doit être une note violente et expressive... C'est du chant ça, ce n'est pas de la déclamation ; n'oubliez pas que vous êtes des chanteurs doublés de comédiens ». Mais, de nouveau, le comédien se démène trop : « Soyez sobre, vous dites : « La fureur brille... » cela suffit; un homme dans cette situation ne fait plus de gestes. »

« Ce ne sont pas des gestes que vous faites, dit peu après le professeur à une jeune personne qui chante un air d'*Alceste ;* ce sont des mouvements de bras, parce que vous ne savez quel parti en tirer. Je vous ai fait voir à vous-même que les trois quarts des gestes du bras ne signifient rien... » Et, pour mieux convaincre l'élève, on lui fait chanter à nouveau toute la phrase avec les mains derrière le dos. — « Voyez comme les épaules donnent l'émotion ; elles sont le thermomètre de la passion et du sentiment. Jouez avec les mains dans les poches, c'est un excellent exercice. N'ayant plus le bras à votre disposition, vous prendrez forcément des attitudes... ; le torse en avant, signe d'orgueil et de force... Essayez maintenant avec les bras délivrés... »

On répète ainsi cinq cents fois pour arriver au naturel, à la pleine possession du ton, pour faire

disparaître la « comédienne », la « chanteuse qui se donne de la peine », et détacher enfin, de sa propre individualité, le personnage. Le geste mécanique, une fois bien senti, devient excellent. Un objet d'études analogues est la démarche, extrêmement difficile à réparer lorsqu'on en possède une mauvaise. Il est, pour apprendre à marcher, un système original : c'est d'imiter la démarche d'autrui, celle de la personne qui devant vous se traîne, chaloupe ou se dandine, et que le hasard vous donne dans la rue pour modèle. Lorsqu'on est parvenu à tout copier, on s'approprie aisément la bonne démarche.

La leçon continue, toujours entremêlée de chants et d'observations. — « Faudra prendre un miroir ma petite ; vous avez une grimace malheureuse dans les expressions dramatiques... ; laissez tomber la lèvre supérieure, cela vous fait une bouche carrée... Je voudrais autre chose, de l'amertume ; il ne veut pas vous aimer, vous êtes lâche, vous n'osez pas le frapper... Et la gamme qui file tout de suite, c'est un pas en avant. Dans la pensée de Gluck, cette gamme forte indique une idée de violence ; nous devons trouver la plastique de chacune de ces gammes. »

Alceste cède la place à Selika, qui travaille la scène du mancenillier dans l'*Africaine*. Il est rare qu'on se fasse des gestes à soi-même dans la vie ; théâtralement, on est obligé d'en faire dans les monologues : « Mais, explique ici le maître, n'ou-

bliez pas que le geste doit se faire sur la *pensée* et non sur le *mot*. Vous voulez cueillir une fleur; comme la main va plus vite que le corps vous devez d'abord l'étendre en vous dirigeant de son côté... Vous êtes en extase; l'admiration idéale fait porter les mains vers l'objet; vous avez les bras dans toute leur extension, il faut maintenant les bien ramener. » Un jeune couple occupe à présent l'estrade et entame le duo d'amour des *Huguenots* : « Bougez pas, ne vous balancez pas, pourquoi ces tortillements ? Parce que vous ne regardez pas votre personnage... « En t'écoutant, je suis coupable », dit la prima donna... « Mais non, interrompt le professeur, c'est une romance que vous chantez là ! « Je ne vois plus que toi... » continue l'élève... « Vous tournez l'œil justement à ce moment-là, mademoiselle, reprend le maître. Votre œil est grand, d'après sa constitution, il aurait facilement l'air écarquillé, marquant la stupeur; mais de peur de l'ouvrir, il ne faut pas le laisser morne. »

Si nous avons, un peu longtemps peut-être, fait assister le lecteur à ce cours, qui pour le chanteur semble n'être qu'un accessoire, c'est qu'il nous apprend, mieux que tout autre, à combien d'études doit se livrer l'artiste avant d'acquérir le minimum de talent qui lui est indispensable.

Les lauréats du Conservatoire sont engagés d'office dans les théâtres subventionnés. Ils y doivent demeurer deux ans, si les directeurs le

réclament, avec un traitement réglé d'avance et assez minime : 2 ou 3000 francs à la Comédie-Française, 5 à 7000 francs à l'Opéra. Cette clause n'est pas pour leur préjudicier. S'ils réussissent, l'impressario déchire bien vite leur traité modeste mais court, pour les lier à des conditions brillantes par un contrat de longue durée. Faute d'un premier ou d'un second prix l'artiste se case au petit bonheur. S'il a du talent, il finit toujours par percer. Les moins bien doués vont grossir le bataillon des « m'as-tu vu », ainsi qu'on désigne d'après la phrase typique, — « m'as-tu vu comme j'étais beau », — le « cabotin », l' « utilité » médiocre, incapable d'atteindre jamais la « vedette. »

Cette « vedette », apposition d'un nom en gros caractères par dessus tous les autres n'est pas bien ancienne. Au siècle dernier, l'indication des acteurs ne figurait pas sur les affiches. Les directeurs furent contraints de la donner par ordonnance de police, sur la demande du public qui tenait à savoir quels artistes il entendrait. La liste de leurs noms, mise dans un petit carré au bas des placards, se confondait avec le prix des places. Potier, le premier, exigea la vedette ; ses camarades s'en montrèrent très choqués et l'imitèrent. Seul le Théâtre-Français, dirigé par des comédiens, résista à cette coutume, cause de sérieux embarras ailleurs, lorsque plusieurs artistes, qui jouent dans la même pièce, ont chacun, par une clause de son engagement, le droit d'être en tête de l'affiche. Le

directeur s'en tire avec une disposition typographique en demi-cercle, qui met tout le monde d'accord.

Il ne semble pas que l'artiste dramatique, malgré le rang honorable qu'il occupe dans la société moderne, ait dépouillé complètement cette vanité inquiète et cet amour du paraître qui lui ont été reprochés à juste titre. Mais, ainsi que nous le remarquions dans un chapitre précédent (1), le « cabotinage » s'est tellement répandu dans notre monde démocratique, sous les formes les plus délicates et avec tant de subtiles raisons, que les gens de théâtre n'en ont plus ni le monopole, ni même peut-être la primauté. Mais ils en gardent une bonne dose : cette susceptibilité, cette émulation aigrie, devient un vice professionnel. C'est le châtiment de recevoir les applaudissements en personne. De ces louanges, envoyées en pleine figure, sous la forme la plus bruyante — et non pas seulement exprimées par écrit ou en conversation, comme pour l'auteur — l'interprète en a faim et soif. C'est son pain quotidien et comment lui en vouloir de cette fringale de bravos ? Son ivresse est si fugitive, son œuvre si fragile ; tout son effort meurt avec lui et les battements de mains doivent payer, en une minute, sa gloire qui est d'un jour.

Durant la scène pathétique, pendant le duo d'amour, le jeune premier, la jeune première, dans

1. Voyez, ci-dessus, la *Publicité*.

le feu des paroles passionnées qu'ils échangent, écoutent avec impatience les tirades de leur partenaire ; ils ont hâte qu'elles finissent pour pouvoir parler à leur tour, et, si la fin de l'une d'entre elles est saluée par des trépignements, c'est un supplice pour le camarade de voir sa réplique retardée et son ovation compromise. Dans un ménage d'acteurs, le mari et la femme sont volontiers jaloux de leurs lauriers réciproques.

Comment l'acteur apprend-il, compose-t-il son rôle ? Comment parvient-il à se l'assimiler si bien, qu'il peut, tout en jouant, faire des réflexions à son interlocuteur à mi-voix, sans que l'intonation ni le geste, moins encore les mots même de la diction en soient affectés. Chacun a lu, dans Diderot, le *Paradoxe du comédien*, où sont examinés et comparés, afin de décider quel est le meilleur, les deux systèmes du « jeu machinal » et du « jeu ému ». Dans le premier, l'acteur, toujours maître de lui, n'éprouve aucun des sentiments qu'il feint avoir ; mais il en imite si bien l'accent que le spectateur en est remué jusque dans ses entrailles. Dans le second, l'artiste se livrerait lui-même à la fougue des passions qu'il exprime, son cœur en serait tout possédé, et se communiquerait ainsi au public avec une force et une vérité que tout l'art du monde ne saurait atteindre.

Il n'est besoin de réfléchir longtemps sur les nécessités de l'art dramatique pour conclure, avec Diderot, que le second système, en pratique,

n'existe pas. C'est celui des amateurs qui jouent d'inspiration ; il ne serait pas supportable chez les professionnels, qui ne peuvent ni ne doivent s'abandonner au hasard. Il faut distinguer ici ce que la science appelle l'action *volontaire*, de l'action *réflexe* ou instinctive. Qu'il s'agisse des exercices du corps ou des travaux de l'esprit — et le jeu de l'acteur tient un peu de l'un et de l'autre — on ne fait bien que ce que l'on a appris, ce qu'on a l'habitude de faire et que l'on est arrivé à faire instinctivement. Le maître d'armes, qui opère par « action réflexe », pare et attaque beaucoup plus vite et sans se fatiguer, et pendant beaucoup plus longtemps, que son élève opérant par « action volontaire ». Il en va de même des besognes intellectuelles, pour qui s'y est rompu par un long usage. Ainsi l'acteur doit-il être devenu si familier avec son personnage, qu'il le joue comme sans y penser et non pas qu'il *veuille* le bien jouer.

Mais il n'est parvenu à cette reproduction très juste, et pourtant mécanique, des sentiments les plus divers, amour ou désespoir, terreur ou haine, gaieté, fureur, ironie, naïveté, que par des méditations prolongées et des essais multiples. Le comédien médiocre apprend la pièce en répétant et garde le manuscrit à la main jusqu'à la veille de la représentation. A partir du jour où le rôle est confié au bon acteur, il habite avec lui, ils sont deux ; c'est la gestation d'un être qui s'accomplit et, lorsqu'il le livre au public, cet être factice est si complet, si

indépendant de son interprète, que l'acteur, par la bouche duquel il parle, peut le regarder vivre et mourir sur la scène, tout en paraissant jeter sa propre âme à la foule.

Chose bizarre et presque incroyable ; bien que cette composition du rôle exige un véritable travail de psychologie, et que les meilleurs artistes semblent devoir être les esprits les plus déliés, on voit des acteurs, remarquables sur les planches, très pauvrement doués du côté de l'intelligence. C'est un don, une facilité spéciale d'adaptation, qui les guide. Les passions et les vices ne sont pas, sur toutes les scènes, rendus avec un égal degré d'outrance ou de vérité : « l'ivresse », à l'Ambigu, n'est pas la même qu'aux Variétés ou aux Français. D'ailleurs les ivrognes, comme les fous, sont ce qu'il y a de plus facile à jouer, parce que la comparaison avec la réalité n'étant pas facile ou du moins immédiate, les erreurs choquent moins. Aussi est-il plus aisé de représenter, devant des hommes du monde, un paysan qu'un gentleman.

VII

Figurants, danseuses et orchestre.

Choristes. — Ils dînent de l'autel et soupent du théâtre. — « Petits rôles » des théâtres « à femmes ». — La figuration. — Les figurants pendant la journée. — Le recrutement de « la foule ». — Monde un peu mêlé. — « Têtes à l'huile ». — Les réguliers ; concierges et ouvrières. — L'amour-propre des comparses. — « Scarabées » mal surveillés, jouant au piquet en scène. — La réforme des chœurs à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. — Les danseuses et leur art. — Il devient de plus en plus ardu. — Trois fois plus de « variations » qu'il y a cinquante ans dans une mesure à quatre temps. — Néanmoins le goût de la danse périclite. — La danse mondaine sous l'ancien régime. — Les rôles de femmes tenus par des hommes autrefois; les rôles d'hommes tenus par des femmes aujourd'hui. — Appointements des danseuses. — Formation du corps de ballet. — La « petite classe » ; les coryphées. — La chorégraphie n'a point su noter les pas comme la musique les sons. — Une page de texte pour rédiger une variation d'une minute. — Le foyer de la danse. — L'orchestre. — Nouveaux instruments modernes. — Le souffleur.

Aux côtés des acteurs apparaît le peuple nécessaire des personnages qui se meuvent en silence, ou ne se font entendre qu'en chœur : les choristes, au nombre de 100 à l'Opéra, obéissent à des chefs — des « assistants », dit-on en Allemagne — qui, placés dans la coulisse, près de leur escouade, un

cahier de partition à la main, battent la mesure d'une main et, de l'autre, avertissent les groupes avoisinants : A vous, Messieurs, la « journée » ; à vous, Mesdames, « l'hyménée,... » et ainsi de suite. Quelques choristes sont bons musiciens ; comme les petits abbés du XVIIIe siècle, ils dînent de l'autel et soupent du théâtre ; chanteurs de maîtrise le matin dans les églises parisiennes, ils passent le soir du sacré au profane. Les femmes ont moins de débouchés et de méthode ; elles apprennent leurs parties à la longue et, à mesure qu'elles acquièrent de l'expérience en perdant leur jeunesse et leur fraîcheur, elles s'effacent au second rang devant des collègues moins « marquées », que l'on a soin de mettre davantage en évidence.

D'un tout autre ordre que les choristes, qui pêchent volontiers par le physique, mais se recommandent par une capacité professionnelle, sont les « petits rôles » muets des théâtres « à femmes ». De celles-là on n'exige qu'une apparence et un visage suffisamment attrayant. Le recrutement en est difficile, parce que, leurs appointements commençant à 70 francs par mois et allant rarement jusqu'à 150, il ne se trouve pas beaucoup de jolies personnes, même parmi celles qui ne sauraient prétendre à aucun prix de vertu, pour briguer ces emplois.

Quant à la figuration proprement dite elle se paie, dans les théâtres de féerie, un franc par personne et par soirée. Telle famille où le père est

porteur aux Halles, la mère femme de ménage et dont les enfants vont à l'école dans la journée, trouve un utile supplément de salaires dans sa participation quotidienne aux drames émouvants du boulevard. Sur les scènes qui emploient une figuration considérable, on prend selon les besoins tout ce qui se présente pour faire « la foule », sans trop demander de références. De là un monde un peu mêlé. Il arrive aussi aux recruteurs, qui cherchent à économiser sur la somme destinée à leur personnel, d'embaucher ce qu'on appelle en argot théâtral des « têtes à l'huile », c'est-à-dire des amateurs qui ne demandant point d'argent.

Mais, avec de tels éléments, on ne produirait que du désordre. Il faut un noyau de réguliers dans lequel s'encadrent ces passants ; ils exécutent ponctuellement les mouvements réglés que les autres n'ont qu'à reproduire. Dans les théâtres de premier ordre, où le paiement se fait par les soins de l'administration, sans marchandage, dans ceux aussi où l'on n'a pas besoin de véritables masses, on arrive à avoir de très braves gens, toujours les mêmes, soigneux, obéissants, bien « en main », prenant goût peu à peu à ce métier complémentaire. Ce sont le plus souvent des concierges, des ouvrières travaillant chez elles, où elles gagnent 1 fr. 50 ou 2 francs plus péniblement qu'au théâtre. Il se glisse aussi parmi eux quelques acteurs, inoccupés, des théâtres de banlieue, on les reconnaît à la naïve importance qu'ils cherchent à se donner.

Dans cette race mixte des figurants, à moitié acteurs, à moitié décors, tour à tour héros, bêtes ou machines, dont le pied doit être fait à toutes les chaussures et la tête à toutes les perruques, il s'établit une sorte de hiérarchie; aux sujets d'élite sont dévolues les fonctions délicates de remettre une lettre avec grâce, de s'avancer fièrement pour ramasser le gant du combat ; tout ce qui exige de l'aisance dans les manières et quelque sûreté dans la démarche. Quelques comparses finissent par s'intéresser à l'action et gagnent même de l'amour-propre au contact des acteurs. On cite l'exemple de celui qui, dans une féerie, se plaignait amèrement qu'on lui fit faire les jambes de derrière d'un éléphant tandis que son camarade, moins ancien que lui, faisait les jambes de devant. Cette émulation est rare ; le figurant est en général assez passif, fort indifférent et l'on a vu des « scarabées, » mal surveillés, qui s'arrangeaient pour jouer au piquet en scène.

A l'Académie nationale de musique, les choristes, bien que leur caisse des retraites ait été récemment supprimée, faute de fonds, se regardent un peu comme des employés de ministère. Ils ont une tendance fâcheuse à former des rues, les mains dans le rang, alignés et figés en groupes militaires. Il n'est pas impossible cependant d'animer une foule, au lieu de la laisser se mouvoir en paquets, d'y faire des jeunes, des vieux, de persuader à chacun, avec un peu d'effort, qu'il joue pour son compte et

chante des choses différentes de son voisin. En s'ingéniant à leur expliquer avec patience ce que l'on attend d'eux, on parvient, sans qu'il en coûte plus cher, à leur faire recommencer dix fois de suite, de bonne volonté, le tableau difficile que l'on veut régler. M. Carré y a réussi, à l'Opéra-Comique, en renouvelant un antique personnel et M. Gailhard agit de même, à l'Opéra, en faisant figurer d'abord et, depuis peu, chanter, le corps de ballet où se rencontrent des sujets dociles, capables de porter un costume avec élégance.

Danseurs et danseuses trouvent, dans ce nouvel emploi, quelque compensation au caprice de la mode contemporaine, qui semble abandonner leur art. — Non que cet art soit en décadence ; bien au contraire. S'il a évolué, s'il travaille de nos jours les bras beaucoup moins que les jambes, il est devenu de plus en plus ardu et compliqué. Dans une mesure à quatre temps il entre trois ou quatre fois plus de « variations » qu'il y a cinquante ans, et l'on eut fait jadis un ballet d'une heure avec un « divertissement » qui dure aujourd'hui quinze minutes.

Avouons-le sans détour : le goût de la danse périclite. Voici deux siècles c'était le plaisir le plus apprécié, le plus répandu, toujours renouvelé et toujours en honneur : « Sans la danse, un homme ne saurait rien faire », dit le maître à danser du *Bourgeois gentilhomme*, et il disait vrai : « Il n'y a rien qui soit si nécessaire ! » Tel seigneur fit son

chemin par la *courante*, qu'il dansait à ravir. Un pas bien exécuté valait à son auteur presque autant de réputation qu'une ville prise. C'étaient des coups d'éclat de diverses sortes. Depuis la *pavane* jusqu'à la *sarabande*, une multitude de pas savamment étudiés, exigeaient une attention toujours en éveil, une tactique soutenue dans les jambes, les bras, la tête, tout le corps. La *figurée*, la *boccane*, la *panadelle*, la *bourrée* n'étaient pas des conceptions vulgaires. Un courtisan qui savait en faire ressortir l'artistique beauté était de suite un homme classé.

Mais c'est surtout aux ballets que l'on s'attachait. Il en était pour toutes les circonstances de la vie, pour toutes les saisons de l'année ; ballets demi-deuil et de carême, ballets politiques avec allusions transparentes ou cachées, ballets graves ou sérieux, historiques ou romanesques. La grande Mademoiselle va visiter un de ses domaines ; l'intendant s'empressa de danser un ballet en son honneur le jour de son arrivée et la princesse consigne avec soin, dans ses *Mémoires*, que voilà un homme de bonne compagnie et qui sait vivre. Il y avait toujours un ballet en repétition à la cour ; le roi y apprenait patiemment son rôle et l'élite de la nation se consumait de travail pendant des semaines, sous la direction des *baladins* — maîtres de danse — autorisés, qui présidaient à la mise en scène, afin de parvenir à exécuter dans les formes les *jetés* et les *entrechats*, brodés sur un canevas où le bon sel d'ailleurs fait souvent défaut.

Ces gentilshommes, qui aimaient la danse avec tant de passion, n'étaient pas plus sots, ni plus futiles que les gens du monde d'à présent. Ils n'étaient pas plus efféminés, car ils chevauchaient et chassaient sans trêve ; ni certes moins braves, puisqu'ils se battaient constamment, en duel où à la guerre, et s'y comportaient de telle sorte que leurs ennemis d'alors disaient d'eux : « Les Français vont à la mort comme s'ils devaient ressusciter le lendemain. » Or cette génération, où les hommes dansaient si volontiers pour leur compte, trouvait tout naturel de voir des individus de son sexe danser au théâtre, comme nous trouvons aujourd'hui naturel d'y entendre des hommes chanter. Il n'y avait même que des hommes sur la scène, et, tandis que dans nos ballets les rôles masculins sont tenus souvent par des travestis, c'étaient au contraire, sous Louis XIV, des danseurs habillés en femmes qui faisaient les déesses ou les bergères.

Ce fut une innovation hardie, vers la fin du XVII[e] siècle, que d'introduire une danseuse sur le théâtre ; ses imitatrices y affluèrent et les deux sexes se partagèrent la vogue pendant cent ans. « Bien que l'art de la danse, disaient les lettres patentes qui conféraient à Lulli son privilège, ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps, il s'y est introduit un grand nombre d'abus capables de le porter à sa ruine irréparable... » Pour le maintenir en

honneur, le roi édicta qu'il n'y avait point « dérogeance, » aux demoiselles et gentilshommes, à danser à l'Opéra, et le Parlement, à son tour, rendit des arrêts proclamant la danse un « amusement noble. »

Ce n'était pas il est vrai une profession austère : parmi les « filles du magasin » — ainsi nommait-on sous l'ancien régime celles qui prenaient l'Opéra comme moyen d'émancipation, pour se soustraire à l'autorité d'un mari ou d'un père — inscrites à titre de postulantes de la danse ou du chant, beaucoup ne chantèrent ni ne dansèrent jamais. Mais c'était une fonction presque officielle ; le directeur adressait à l'intendant des Menus de graves rapports sur les débutantes, ainsi qu'un premier président envoie le sien au garde des sceaux sur les magistrats de son ressort : La demoiselle Coulon, écrit-il en 1788, fait beaucoup de progrès, surtout dans les sauts ; car elle a fait voir au moins dix fois, dans de très longues pirouettes, le plus haut bouton de son caleçon. Elle a été très applaudie... »

Le corps de ballet, qui tenait ainsi sa place dans l'État, jouissait d'ailleurs de fort peu d'indépendance ; les relations des artistes avec le ministre de la maison du roi, qui les menace aisément d'exil ou de prison, demeurent bizarres et arbitraires. Mais un danseur était un personnage : Vestris et Noverre, qui firent tourner tant de têtes, furent connus dans toute la chrétienté, et lorsque Dauberval, « qui savait atteindre au point de vérité le plus agréable et le plus

folâtre », fut atteint d'une grave maladie, vers la fin du règne de Louis XV, la cour allait chaque jour prendre de ses nouvelles et lui offrit 90 000 livres, par souscription, pour payer ses dettes.

Le danseur sombra avec la monarchie ; les générations nouvelles réservèrent leur enthousiasme pour le beau sexe ; indice certain que la chorégraphie commençait à n'être plus aimée *pour elle-même*, mais surtout pour la beauté ou le charme personnel d'illustrations qui avaient nom Taglioni, Fanny Elssler ou Carlotta Grisi. Ce n'était plus la prestesse savante, la virtuosité de la gymnastique, ni même la grâce toute seule, qui séduisait ; c'était le ragout sensuel des formes féminines et le coup d'œil agréable de leur déploiement. Aujourd'hui la danse masculine est morte ; on ne conserve les sujets mâles que pour les rôles de vigueur et comme une pépinière de professeurs ou de « maîtres de ballets, » sans lesquels il serait impossible de monter le ballet « poétique. » Celui-ci du reste est sérieusement menacé par la concurrence du ballet « mécanique, » importé d'Italie, qui florit dans les musics-halls, et par l'indifférence que lui témoigne le public payant. De plus, les opéras nouveaux, du type wagnérien, ne réservent presque aucune part à la danse ; si cet état de choses continue, on peut craindre que « Madame Cardinal » ne doive ménager un jour une autre carrière à ses filles.

Les enfants que leurs parents destinent à cet art difficile, et dont la plupart appartiennent à des

familles de petites gens ayant plus ou moins appartenu au théâtre, n'ont pas plus de 7 à 8 ans. Au-dessus de 9 ans on ne les prend guère. Il leur faut, pour réussir, une conformation prédisposée ; celle que la nature a doté d'une poitrine trop faible ou de nerfs trop puissants n'arrive, au bout de quinze ans d'études, qu'à faire une mauvaise coryphée. Tertullien parle, dans son *Traité des spectacles* du mime de son temps, torturé depuis l'enfance pour devenir artiste — *pantomimus a pueritia patitus in corpore ut artifex esse possit.* — Non moins pénible est le travail de la danseuse actuelle.

Il convient pourtant de reléguer dans le domaine des légendes les appareils douloureux, anneaux, courroies, boîtes à rainures, où l'élève devrait emprisonner ses pieds et suspendre son corps, pour apprendre à « se tourner » ou à « se casser. » Ces mécaniques, bien que décrites maintes fois, n'ont jamais été en usage. La danse est le contraire de l'acrobatie. On n'y atteint à la souplesse que par la force.

Aux élèves de la « petite classe » on apprend d'abord les cinq positions classiques, qui sont l'a, b, c, du métier. La première consiste à se tenir les genoux en dehors et les pieds talon contre talon, sur la même ligne, avec les pointes absolument horizontales ; ce qui, pour un profane, est plus facile à écrire qu'à exécuter. A la deuxième position, les talons s'écartent ; aux quatrième et cinquième, très usitées, les deux pieds, toujours de

travers et parallèles, laissent des deux côtés dépasser les orteils. Puis vient l'étude des « arabesques, » « ouvertes » ou « croisées, » où la position des bras « en demi-couronne » correspond à celle des jambes, dont l'une est en l'air, à la hauteur de la ceinture, « pliée en 4 de chiffre. »

Au cour élémentaire on épèle ses lettres, à la classe des coryphées on fait l'analyse grammaticale. La danse se divise en deux branches : le « ballonné » qui voltige et se plaît en l'air ; le « tacqueté » petits temps vivaces sur les pointes. Les pas de toute nature rentrent dans l'une ou l'autre de ces catégories, et ils se combinent et se succèdent avec une extrême rapidité. Une douzaine de ballerines de 17 à 20 ans sont rangées en ligne en costume de leçon : corsages de flanelle ou de percale, laissant à découvert les bras et les épaules, caleçons de calicot, impénétrables comme des secrets d'État, bas haut jarretés tenant lieu de maillot et chaussons d'un puce passé ou d'un blanc roux.

La maîtresse indique le programme d'une voix si brève, qu'il faut avoir l'habitude de ce genre de démonstrations pour y comprendre quelque chose. La chorégraphie n'a point trouvé moyen d'écrire les pas avec des signes, comme la musique a su réduire les sons en notes ; elle manque d'algèbre pour ses formules. Une page de texte suffit à peine pour rédiger la « variation » qui se danse en une minute ; qu'on en juge : « Pas de bourrée, 4e derrière, 2 tours sur le cou-de-pied, développé avec

la jambe à la 4e devant, (cela deux fois); retraite de corps, préparation en dedans, pirouette renversée (en tire-bouchon), préparation, 2 tours sur le cou-de-pied, fini 4e derrière, 5 fois un tour simple et terminé. » Le tout se danse au piano en 11 secondes et au théâtre, où le mouvement est plus vif, en 6 secondes. Autre exercice, plus court encore à exécuter, bien qu'il ne soit pas moins long à énoncer : « Pas de bourrée dessus et dessous, petit rond de jambes fermé derrière, assemblée soutenue sur les deux pointes, préparation de pirouette, un tour à la seconde position, posé derrière, deux changements de jambes, retraite de corps, préparation en dedans, deux tours à l'attitude, posé derrière, 2 échappées sur les pointes. »

Le travail recommence souvent l'après-midi, en scène ou au foyer, pour les répétitions ; lors même que la fillette, après 12 ou 13 ans d'épreuves, a passé « petit sujet » vers l'époque de sa vingtième année, devint-elle « étoile » même — les étoiles, à part de rares exceptions, sortent hiérarchiquement des classes de danse — la ballerine doit s'exercer sans cesse ; à cette seule condition elle conserve sa légèreté. Une semaine de repos se rachète par deux mois de besogne double et cela jusqu'à ce qu'elle prenne sa retraite.

« J'aimerais mieux scier du bois, » disait une danseuse en sortant de scène, les yeux brûlants et la figure baignée de sueur, — « Tu n'es pas dégoûtée, » lui répondit une camarade. Ce sont là

des boutades; en fait, depuis l'inspecteur général de la danse, âgé de 55 ans, qui apprit la pantomime sous Deburcau et n'a pas cessé de danser depuis un demi-siècle, avec autant de jarret que d' « estomac » jusqu'aux « rats » pâlots, aux bras fluets et aux clavicules proéminentes, le personnel chorégraphique aime son art. Cet art n'est pas extraordinairement rétribué, bien que le budget du corps de ballet monte à 360 000 francs par an. L'importance de la somme vient de ce que l'effectif a beaucoup augmenté.

En 1713, il comprenait 12 danseurs et 10 danseuses, touchant de 400 à 1 000 livres.

En 1841, il se composait d'une quarantaine et en 1869 d'une soixantaine d'artistes; il en compte aujourd'hui 115. De Louis XV à Louis-Philippe, les prix s'étaient beaucoup élevés pour les célébrités; ils ont baissé depuis lors. La Camargo n'était payée que 5 000 livres, tandis que la Rosati recevait 60 000 francs; mais les étoiles actuelles, danseuses « nobles » ou « à variations, » n'ont pas plus de 25 000 à 30 000 francs. Les « premiers sujets » vont de 7 000 à 15 000 et les demoiselles des quadrilles se contentent de 1 500 à 1 800 francs. L'avancement se donne à l'ancienneté et au choix; il se trouve de ces gens qui ne respectent rien pour dire que la protection n'y est pas étrangère; pourtant les promotions insolites soulèvent tant d'émotion et de colère qu'elles ne doivent pas être plus fréquentes qu'ailleurs.

Sans entrer dans la vie privée de ces frétillantes jeunes filles — la corporation ne contient que deux ou trois femmes mariées — à ne considérer que leurs toilettes et leurs bijoux, il est clair qu'elles ont le secret d'ordonner, avec de modestes appointements, des budgets fort raisonnables et que leur situation est à l'abri du besoin. Quoique le foyer de la danse ne soit plus de nos jours qu'un lieu magnifique et désert, où les sujets notables ne pénètrent guère, même pour frotter de colophane la semelle de leurs chaussons ; quoique l'élément mondain se fasse rare, dans les coulisses embourgeoisées et que l'élément politique soit représenté surtout par des sous-attachés de cabinet, la ballerine, même laide, conserve du prestige et continue de trouver des admirateurs.

Les petits théâtres ont leurs danseuses aussi ; mais celles-là, sauf le sujet principal, moins payé du reste à Paris qu'à Vienne ou à Londres, ne sortent d'aucune école régulière. Les « pointes, » les « entrechats 4 » ou les « grands changements de pied, » leur sont tout à fait inconnus. On leur apprend en trois mois quelques pas faciles — glissades, jetés ou sauts de basque — dont elles se tirent tant bien que mal.

« Heureux les théâtres qui n'ont pas d'orchestre, puisqu'on ne peut avoir un orchestre sans musiciens, » gémissait l'impressario d'une salle excentrique, qui se plaignait de la mauvaise tenue de ses violons, dessinant, dormant, lisant leur journal

ou s'envoyant des boulettes de pain, lorsqu'ils déposent leur archet; au surplus inexacts, sauf pour se faire payer à date fixe; en quoi ils se montrent plus durs que les acteurs. Est-ce pour ce motif que l'orchestre a disparu des théâtres de genre, où il semblait naguère indispensable pour ne pas lever le rideau à froid, après les trois coups traditionnels. Les Français, qui ont supprimé aussi leur troupe de musiciens, dont Jacques Offenbach avait été quelque temps le chef, conservent, parmi leurs dépenses, un chapitre annuel de 40 000 francs pour la musique, c'est-à-dire pour les sonorités invisibles et très diverses, — trompe de chasse, piano, écho lointain d'un bal — qui se font entendre derrière la toile.

De véritables orchestres, il n'y en a plus qu'à l'Opéra-Comique et à l'Opéra. En ces derniers, non seulement les instruments à corde, les cuivres et les bois, sont tenus par des artistes de mérite, mais la « batterie » elle-même — cymbales, triangle et grosse caisse — fut parfois confiée à de jeunes compositeurs, qui prenaient l'emploi pour avoir le loisir de travailler, tout en gagnant 200 francs par mois. A l'Opéra, le nombre des exécutants qui, de 80 au minimum, va dans certaines circonstances jusqu'à 100, a augmenté suivant la dimension de la salle et suivant les exigences de l'orchestration moderne. Gluck, le premier, y introduisit en 1786 le « trombe » « trombon » ou trombone, ce point d'appui de l'instrumentation, qui nous vint d'Al-

lemagne comme la clarinette. Beethoven ajouta plus tard, à l'orchestre de Mozart et de Haydn le contre-basson, dans la symphonie en *ut* mineur et la batterie dans la symphonie avec chœurs. On y voit en outre de nos jours 1 tuba, 2 saxophones et 4 cors anglais, sans parler de la bande de Sax qui se fait entendre sur la scène.

Le premier chef d'orchestre — il y en a trois — ne dirige pas seulement l'exécution des ouvrages pour en faire observer la mesure ; il est aussi chargé d'en régler et d'en maintenir les mouvements et doit compter ici avec le caprice ou les facultés des chanteurs. Ces mouvements changent avec les années ; leur altération, depuis Duprez, fait l'objet d'un chapitre très amer des *Mémoires* de Deldevez, l'un des prédécesseurs du chef actuel. L'artiste, en général, admet qu'il doit suivre l'orchestre dans les ensembles, mais prétend que l'orchestre le suive lorsqu'il chante seul, même si sa voix défaillante l'oblige à ralentir contre tout bon sens.

Les défaillances de mémoire sont plus faciles à masquer ; le souffleur est là pour y porter remède. Il fait à l'acteur l'effet d'une rampe dans un escalier ; on ne s'en sert pas toujours, mais s'il n'y en avait point on aurait aisément le vertige. Tel comédien se sentit un jour paralysé jusqu'à en oublier sa réplique, qu'il savait à merveille, parce qu'ayant jeté les yeux sur le souffleur, il le vit endormi dans son trou. Un pareil abandon est fort rare, de la part de cet utile auxiliaire. « Souffler n'est pas

jouer, » dit le proverbe ; l'œil aux aguets dans sa niche, le souffleur qui presque toujours a joué lui-même, connaît le tempérament de chaque personnage. Il évite de rien suggérer, de « bourrer » inutilement celui qui fait une pause volontaire, souligne au crayon rouge les passages où son aide est souvent sollicitée et devine, à la seule inspection du regard, l'artiste qui a besoin de « prendre le mot. »

VIII

Les auteurs dramatiques.

Le théâtre est le département le plus lucratif du royaume des lettres. — La propriété littéraire au siècle dernier. — Les « règles » aux Français. — La Société des auteurs et compositeurs dramatiques. — « Une bonne plume ». — 12 fr. 50 pour un acte. — Désaugiers et la *Chatte merveilleuse*. — Les droits d'auteurs dans les théâtres de Paris et de province. — Les bénéfices actuels de Racine. — Les traités avec les directeurs. — 3 740 000 francs de droits. — Comment ils se répartissent entre les intéressés. — La fraude à l'étranger. — Les « billets d'auteurs ». — 1 000 écus par vers. — Les agents généraux. — Sociétaires et stagiaires. — 700 pièces nouvelles par an. — Les 659 actes de d'Ennery. — La copie des manuscrits. — La tournée des concierges. — 300 pièces présentées aux Français. — La sélection des manuscrits dans les théâtres de genre.

Il est connu que, dans le royaume des lettres, le théâtre est le département le plus lucratif, comme la poésie est celui qui rapporte le moins, ne produisant que des lauriers impropres d'ailleurs à toute sauce. Les auteurs dramatiques ont, en effet, un champ fructueux ; s'ils peuvent monnayer leur gloire, c'est d'abord au goût du public pour les spectacles qu'ils en sont redevables ; mais ils le

doivent aussi à eux-mêmes, je veux dire à la façon dont il gèrent leurs intérêts.

Les premiers, bien avant qu'il ne fût question de syndicats professionnels ou de coopératives de production, ils avaient noué entre eux une ligue si solide et l'avaient conduite si énergiquement, qu'ils réalisaient, dans cette industrie de l'intelligence, l'idéal des ouvriers du fer ou du charbon : le travail donnant des lois au capital. Lois humaines et raisonnables à la vérité sont celles qu'a édictées la Société des Auteurs, dont le caractère est de niveler, en faveur des faibles, des jeunes et des inconnus le taux des prélèvements que la corporation opère sur les recettes des entreprises théâtrales.

Aux siècles passés, il n'existait d'autre propriété littéraire que celle des manuscrits. Sitôt publiée, tous les théâtres pouvaient s'emparer de la pièce sans rien payer à l'auteur. Celui-ci traitait de son œuvre inédite, tantôt pour un prix fixe, — Racine vendit *Andromaque* pour 1 000 francs de notre monnaie actuelle et *Bérénice* pour 2 000, — tantôt moyennant une redevance modique pour chaque représentation, dont la perception n'était jamais de longue durée.

A la Comédie-Française, le chiffre de cette redevance était invariable, tant que les recettes atteignaient un *quantum* déterminé ; descendaient-elles au-dessous, ne fût-ce qu'un jour, l'ouvrage tombait dans ce que l'on appelait « les règles, » et l'auteur en était dépossédé à perpétuité. Encore ce contrat

usuel, dont *les Rivales* de Quinault, en 1653, avaient fourni le type original, était-il tout à fait facultatif ; de sorte qu'un certain nombre d'auteurs n'en avaient pas le bénéfice. Quant aux théâtres de province, il va de soi qu'ils ne payaient rien.

Telle était la situation à la fin de l'ancien régime. Pour *le Barbier de Séville*, en 1777, après trente-deux représentations, les comédiens avaient offert 4 500 livres à Beaumarchais. Mais celui-ci, qui, sur les questions d'argent, n'était pas toujours de composition facile, refusa et, d'après le conseil du maréchal duc de Duras, provoqua une réunion de ses confrères. Une commission de défense fut constituée, dont firent partie Sedaine et Marmontel et dont Beaumarchais demeura l'âme. Il déploya dans cette lutte une énergie persévérante. « Au foyer des théâtres, disait-il en un de ses nombreux mémoires contre les comédiens, on prétend qu'il n'est pas noble aux auteurs de plaider pour le vil intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la gloire ; on a raison, la gloire est attrayante ; mais on oublie que, pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner 365 fois ; et si le guerrier, le magistrat, ne rougissent pas de recueillir le noble salaire dû à leurs services, pourquoi l'amant des Muses, incessamment obligé de compter avec son boulanger, négligerait-il de compter avec les comédiens ? »

La persévérance de Beaumarchais ne fut pas immédiatement récompensée ; deux arrêts du Con-

seil lui accordèrent quelques satisfactions insuffisantes. La Révolution arriva; en 1790, une députation composée de Laharpe, Ducis, Lemierre et Champfort, demanda à l'Assemblée constituante que les auteurs eussent sur leurs œuvres un droit exclusif et absolu pendant leur vie, et que même droit appartînt, pendant cinq ans après leur mort, à leurs héritiers. Après un rapport favorable sur cette pétition et une discussion, à laquelle prirent part Maury, Mirabeau et Robespierre, fut votée la loi qui défendit, à peine de confiscation de la recette, de jouer une pièce sans la permission écrite de son auteur. Réunis, quelques semaines plus tard, dans la maison qu'habitait, près de l'ancienne Bastille, le père de *Figaro*, les écrivains en renom de l'époque ébauchèrent, d'un commun accord, les tarifs qu'une agence devait à l'avenir exiger des différents théâtres et centraliser à leur profit.

Cet accord ne reçut une forme définitive qu'en 1829, lorsque fut fondée, sur l'initiative de Scribe, l'association actuelle; il ne prit une valeur légale qu'à dater de 1837, quand tous les membres s'engagèrent par acte notarié dans les liens d'une société civile, qui ne laissait à aucun des adhérents, la faculté de décliner l'autorité de la compagnie, et d'agir, si bon lui semblait, à sa guise. Jusqu'alors les écrivains, sauf quelques privilégiés du succès, se trouvaient plus ou moins dans la dépendance des directeurs. D'un homme comme Dumas père, auquel l'économe Billion allait demander un drame pour la

Porte-Saint-Martin, parce qu' « on l'avait assuré que ce M. Dumas était une bonne plume, » il fallait bien se résigner à subir les conditions, quelque onéreuses qu'elle parussent ; mais les impresarios se rattrapaient sur le commun des producteurs et Mourier, par exemple, aux Folies-Dramatiques, ne payait pas plus de 30 francs par soirée pour trois actes, 24 francs pour deux, et 12 fr. 50 pour un, avec promesse d'une petite prime si la pièce réussissait. Il se faisait entre les auteurs une sorte de concurrence à la baisse ; rien ne les entravait, rien ne les enchaînait, mais aussi rien ne sauvegardait leurs droits, et les plus favorisés n'avaient aucun moyen pratique d'aller contrôler les livres de comptabilité. C'est ainsi que Désaugiers, ayant donné aux Variétés *la Chatte merveilleuse*, qui obtint cinq cents représentations et produisit deux millions, reçut 20 francs par soirée à partager avec un collaborateur, soit pour chacun 5 000 francs.

Par les statuts de la « Société des auteurs et compositeurs dramatiques, » il fut interdit à tous ses membres de faire représenter aucun ouvrage sur un théâtre qui n'aurait pas traité avec la commission à laquelle était dévolu le pouvoir exécutif. Il leur fut également défendu de consentir privément à aucune administration théâtrale des conditions inférieures à celles fixées par les tarifs généraux. Enfin toute collaboration fut prohibée avec les directeurs ou employés du théâtre sur lequel la pièce devait être montée. Cette dernière clause a

pour objet d'empêcher les directeurs trop avides de reprendre, sous couleur d'une collaboration imaginaire aux pièces qu'ils acceptent, une partie des droits qui appartiennent légitimement aux auteurs.

Ces clauses, objecte-t-on, ne gênent que les impresarios honnêtes; les autres usent de prête-noms pour atteindre le même but : certains débutants se laissent volontiers juguler par des directeurs indélicats ; ils subissent des collaborateurs factices et, s'ils sont riches, vont jusqu'à donner de l'argent pour être joués. Il n'est pas moins vrai que la règle, fût-elle violée parfois, est le plus souvent observée ; la Société, lorsqu'elle vient à en avoir la preuve, punit avec rigueur les infractions : elle frappait, l'an dernier, de 12 500 francs d'amende le directeur d'une des scènes du boulevard, pour avoir indûment touché des droits dans son théâtre. Les tarifs uniformes qu'elle impose profitent à la moyenne des auteurs ; ils font payer les gros pour les petits. Les dramaturges célèbres pourraient exiger sans doute davantage ; le plus grand nombre des littérateurs n'obtiendrait jamais autant.

La *quotité* de ces droits a augmenté, en effet, en même temps que s'accroissait leur rendement *proportionnel :* voici un demi-siècle, les salles consacrées au vaudeville payaient seules 12 p. 100 de la recette brute ; les petits théâtres avaient passé des marchés insignifiants. Le Théâtre-Français et l'Opéra Comique versaient 8 pour 100. Quant à l'Opéra, il ne devait, aux ouvrages en trois actes et au-dessus,

que 500 francs pour chacune des *quarante premières* représentations et 100 francs seulement pour les suivantes. Les scènes de province, suivant une division en cinq classes, qui datait de 1791, étaient soumises aussi à des taxes fixes, qui variaient de 36 francs, pour Lyon, Bordeaux ou Marseille, jusqu'à 2 francs pour la cinquième catégorie. Les prélèvements fixes ont depuis lors disparu à peu près partout. Les théâtres des départements sont aujourd'hui astreints à 6 p. 100 de leur recette, et le produit de ce droit, presque dérisoire dans des bourgades où la comédie est chose tout exceptionnelle, flotte entre 500 et 5 000 francs par an dans les villes secondaires, et s'élève à 16 000 francs au Théâtre des Arts de Rouen, à 35 000 francs aux Célestins de Lyon, à 43 000 francs aux Variétés de Marseille. Il arrive en bloc à près d'un million. Les théâtres parisiens, y compris la banlieue, rendent un peu plus de 2 200 000 francs. L'Opéra, où le droit est maintenant de 8 p. 100, tient la tête avec une moyenne 240 000 francs. Le Théâtre-Français fournit une somme à peu près égale, bien que ses recettes soient moitié moindres; mais il est soumis à un régime particulier : les droits y sont de 15 p. 100 sur les pièces modernes et « le répertoire » est exempt.

Partout ailleurs, à Paris comme en province, les ouvrages des auteurs morts ainsi que leurs veuves depuis plus de cinquante ans, et par conséquent tombés dans le domaine public, sont néan-

moins sujets au droit. Racine tire aujourd'hui de *Phèdre* des revenus bien meilleurs que de son vivant. *Tartuffe* peut rapporter à Molière dans les bonnes années près de 7 000 francs et *l'Avare* plus de 1 000 francs. Et cela, en vertu des stipulations de la Société des Auteurs. Elle prolonge, par des traités librement consentis, la durée que la loi en vigueur assigne à la propriété littéraire et fait gagner de l'argent aux gloires défuntes au profit des vivants besoigneux, car les sommes ainsi perçues tombent dans sa caisse de secours. Ce qui ne l'empêche pas de rechercher les descendants des maîtres de la comédie et de la musique, pour leur servir, lorsqu'il s'en trouve, la rente du génie de leurs ancêtres. Elle fait pour eux ce que le Roi avait fait pour les petits-fils de La Fontaine, auxquels un arrêt du Conseil, en 1761, continuait le « privilège » de leur aïeul, soixante-six ans après sa mort. Elle paie des droits à la postérité de Boïeldieu, d'Hérold et de Grétry, ce dernier représenté par un fonctionnaire des finances. Elle en paie à l'étranger ; elle découvrirait demain des héritiers de Mozart, qu'elle leur offrirait le tribut de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*.

Dans les divers théâtres de la capitale le droit varie de 10 à 12 pour 100. Il est rare qu'un directeur vienne spontanément, comme Antoine, offrir de porter à 12 le prélèvement qui n'était chez lui que de 10 ; mais les administrateurs des grandes scènes, quoiqu'ils se plaignent souvent des exi

gences de la Société des Auteurs, vivent en bons termes avec elle,... parce qu'ils ne pourraient au reste faire autrement : une rupture ne leur laisserait presque aucun ouvrage à représenter. Leur charte se formule en un traité qui fixe les délais, — deux ou trois ans au maximum, — dans lesquels doit être jouée la pièce reçue par eux, sous peine d'une indemnité qui va jusqu'à 3 000 francs pour cinq actes. Il est stipulé que la chute d'un ouvrage n'est acquise et constatée qu'après la troisième représentation. Les auteurs d'une pièce mal accueillie peuvent donc toujours exiger ces trois épreuves. En revanche, ils ne peuvent retirer un ouvrage du répertoire lorsque, dans l'espace d'un an, il y a eu dix représentations consécutives. Dans le cas où les auteurs, jugeant leur pièce imparfaite, voudraient en retarder la « première, » le directeur peut les mettre en demeure de la rendre jouable dans un délai de dix jours, au bout desquels il lui est permis de passer outre.

La Société a su étendre son autorité aux cafés-concerts, qui longtemps avaient prétendu s'y soustraire, et où elle prélève environ 260 000 francs ; son activité s'exerce à l'étranger, dans les pays qui ont avec le nôtre des conventions littéraires, et dont les théâtres versent annuellement 300 000 francs à nos compatriotes.

Par sa surveillance, au delà de nos frontières, elle découvre et démasque ce qu'on nommait d'un euphémisme poli les « adaptations » ; lesquelles

n'étaient autre chose que la contrefaçon de nos pièces françaises, dont on changeait les titres et les noms de personnages pour esquiver le paiement des droits. Là où nul traité international ne garantit leur propriété, nos auteurs doivent se défendre eux-mêmes et n'y parviennent pas toujours : telle pièce en vogue, comme *le Tour du monde*, fut sténographiée à l'audition et envoyée à une troupe des États-Unis qui en tira d'amples recettes.

Le montant global des droits perçus par la Société des auteurs, qui n'était en 1855 que de 1 300000 francs et en 1866 de 1 920000 francs, s'élève aujourd'hui à 3740000 francs. Si l'on y joint les « billets d'auteur, » dont le montant varie de 80 à 120 francs par soirée suivant les théâtres, et que l'on évalue à 500000 francs par an, on constate que, de toutes les productions littéraires, celles qui revêtent la forme scénique sont, au point de vue de la rémunération, les plus favorisées. Les « billets d'auteur » avaient été dans le principe un cadeau de la direction, destiné aux amis de celui qui tenait l'affiche. Ils devinrent un droit stipulé par traité ; un sieur Porcher s'enrichit en créant une agence, qui revendit en détail au public ces billets qu'elle acheta en bloc aux auteurs. Et l'usage s'établit que ces derniers demandèrent d'autres billets « de faveur, » lorsqu'ils voulurent faire des politesses autour d'eux.

Les écrivains dramatiques ne sont pas partout

aussi bien traités que chez nous, et, par exemple, en Allemagne, où il n'existe aucune société qui règle leurs rapports avec les directeurs, ceux-ci paient fort peu de chose aux éditeurs pour les œuvres anciennes qui composent leur répertoire, et de 5 à 7 p. 100 pour les œuvres nouvelles, suivant leur importance et la réputation de l'auteur. Si la situation en France est tout autre, nos confrères le doivent à leurs aînés et à leur commission exécutive ; et celle-ci, à son tour, a eu la chance de mettre la main sur des agents généraux, actifs et fidèles, dont l'un, Alexandre Roger, après l'avoir servie pendant quarante ans, est remplacé depuis dix-sept ans par son fils. Ces agents, par les yeux et les mains de correspondants multiples qu'ils stimulent et contrôlent, arrivent à percevoir partout et sur tous, depuis les sociétés d'amateurs jusqu'aux troupes foraines qui jouent sous la tente.

La répartition des droits offre quelques anomalies : le librettiste d'une opérette reçoit même part que le musicien, ce qui est équitable parce que l'un et l'autre ici contribuent au succès dans une égale mesure : mais on est surpris de voir qu'un opéra, comme *Faust* ou *les Huguenots*, rapporte autant au parolier qu'à Gounod ou à Meyerbeer. Aussi Castil-Blaze disait-il plaisamment que chaque vers de *Freyschütz* lui avait rapporté 1 000 écus.

Parmi les pièces à succès, les gros bénéfices ne sont pas toujours pour celles qui ont le plus de mérite. Une féerie, un mélodrame ou une farce

qui réussit, enrichit bien davantage son auteur qu'un ouvrage en cinq actes à la Comédie-Française. Les droits d'une année heureuse, qui atteignent 120 000 francs aux Nouveautés, 160 000 francs au Vaudeville. 185 000 francs à la Porte-Saint-Martin, peuvent entrer dans une seule poche, si, comme il arrive exceptionnellement, le spectacle n'a pas changé durant 300 jours. Mais, si les gains sont moindres aux Français, dans le début, les pièces y restent plus longtemps sans épuiser leur public. Sur les sommes qu'elle encaisse, la Société des Auteurs sert annuellement 110 000 francs de pensions et distribue 30 000 francs de secours ; le reste est divisé, à proportion de leurs droits, entre les intéressés.

Une somme d'environ 1 250 000 francs forme la part des veuves, enfants et autres héritiers des auteurs défunts. Parmi les auteurs vivants, 7 ont touché l'an dernier plus de 100 000 francs ; 8 ont reçu de 50 000 à 100 000 francs ; 27, de 20 000 à 50 000 francs ; 28, de 10 000 à 20 000 francs, 39, de 5 000 à 10 000 francs ; enfin, 1 025 ont reçu moins de 5 000 francs. En résumé, une dizaine d'auteurs se partagent le premier tiers ; une trentaine le second tiers ; le troisième fournit à 200 « sociétaires » des revenus de quelques milliers de francs et disperse un peu de menue monnaie sur des centaines de « stagiaires, » — le stagiaire est celui qui n'a pas encore cinq actes à son actif, — créateurs de vagues revues, proverbes, pochades

ou « à-propos, » représentés un soir devant des rampes lointaines et ignorées.

Bien que le chiffre ait de quoi surprendre, une moyenne de 700 « pièces » *inédites*, issues du cerveau d'un ou plusieurs de nos concitoyens, — les collaborateurs sont parfois trois ou quatre, — sollicitent chaque année les applaudissements du public. Pourtant il se trouve des directeurs pour prétendre que la « crise du théâtre » vient du manque d'auteurs dramatiques. Sans doute ils ne sont pas aussi féconds qu'au temps des spectacles « coupés, » où Clairville, en douze mois, écrivait vingt pièces nouvelles. Nous n'avons plus l'équivalent d'un d'Ennery, qui donna le jour à 210 œuvres scéniques, des genres les plus divers, formant un total de 659 actes.

Des 700 pièces montées en un an, et dont j'ai sous les yeux la liste, une centaine seulement appartiennent aux théâtres parisiens. Il en est vingt dont on se rappelle le titre, l'année d'après ; il en est cinq qui firent de l'argent. Le mot de Voltaire est toujours actuel : « Combien avez-vous de pièces de théâtre en France ? — 5 ou 6 000. — C'est beaucoup, dit Candide. — Et combien de bonnes ? — 15 ou 16. — C'est beaucoup, dit Martin. »

Quand l'auteur, sous la dernière ligne, a écrit et souligné le mot : *Rideau*, il s'occupe de faire copier son manuscrit. Il n'a que l'embarras du choix entre les agences, surtout depuis la diffusion de la machine à écrire ; mais rien ne vaut la calli-

graphie en belle ronde, dont trois ou quatre maisons sérieuses se font honneur, chacune copiant en moyenne 2000 actes par an. La besogne est payée 5 francs à l'entrepreneur, qui emploie une dizaine de « belles mains, » dont les plus laborieuses abattent un acte par jour. Il faut une certaine habitude pour tenir compte des indications, distinguer les vers de la prose, et ne pas attribuer au dialogue ce qui appartient aux jeux de scène.

Alors commence pour le débutant, qui n'est attendu nulle part et ne sait où frapper, la tournée des directeurs ou simplement des concierges de théâtre. Il est présenté aux Français 250 à 300 pièces par an ; elles passent d'abord sous les yeux des deux « lecteurs », dont les rapports, en général, ne sauraient être taxés de sévérité. S'ils sont favorables, ou si l'auteur, ayant été représenté antérieurement à la Comédie-Française, est par là même dispensé des formalités de l'examen préliminaire, la pièce était, jusqu'à la suppression récente de cet organisme, soumise au comité de lecture. L'administrateur jouissait du droit de reprendre, comme bon lui semblait, toute pièce qui avait été jouée dans la maison, ne fût-ce qu'un soir ; mais il ne pouvait, de son autorité privée, admettre aucune œuvre nouvelle.

Ce n'est pas au reste que les comédiens aient été accusés d'exclusivisme ; ils auraient plutôt péché par excès d'indulgence, plus portés à recevoir une mauvaise pièce qu'à en refuser une bonne. Sauf

des exceptions assez rares, parmi lesquelles on cite *l'Honneur et l'Argent*, et, plus près de nous, *Pour la Couronne* et *le Chemineau*, il n'y a guère d'exemples d'ouvrages refusés aux Français qui aient réussi ailleurs. Les jeunes auteurs y sont volontiers accueillis : MM. Edmond Rostand et Henri Lavedan y ont tous deux fait leurs débuts, et l'on ne saurait reprocher à la maison de Molière d'avoir laissé échapper *Cyrano de Bergerac*, qui ne lui fut point offert.

De fait, le choix des pièces est ici plus difficile qu'ailleurs, par une inconséquence de l'opinion courante : sous prétexte qu'aux Français, ce ne sont pas seulement les spectateurs, mais aussi les bustes qui écoutent, lorsqu'il s'y donne des pièces trop gaies, chacun crie au vaudeville, et chacun se plaint de l'ennui, lorsqu'il s'y voit des pièces trop graves. L'alternance des représentations exige aussi de l'administrateur une constante diplomatie, parce qu'il lui faut établir un roulement entre des dramaturges pointilleux, auxquels la part de leurs confrères semble toujours un peu excessive.

Les scènes de genre disposent de plus de liberté. Une centaine de pièces par an sont présentées au Palais Royal ou aux Nouveautés ; les deux tiers signées de noms absolument inconnus. Sur une moyenne de trente manuscrits « possibles », quatre ou cinq sont choisis, qui défraieront la saison. Cette sélection ne va pas sans erreurs ; tel ouvrage refusé par un directeur, est pour un autre l'occa-

sion d'un gros succès. Dédaigné dans les principaux théâtres, l'auteur se rabat sur Cluny, puis sur Déjazet. Quelquefois son manuscrit revient tenter une seconde épreuve; il l'offre sous un nouveau titre, lorsqu'il espère qu'on l'aura oublié.

IX

La censure et la claque.

La « commission d'examen ». — Les déplacements de la censure. — Les censeurs d'autrefois. — « Les bourbons bruts sont en baisse ». — Les *Lionnes pauvres*. — Les pièces interdites depuis vingt-cinq ans. — La tête des notabilités vivantes. — Pas de sanction. — Jalousie des Beaux-Arts et de la Préfecture de police. — *La fille du sergot*. — Les exigences varient suivant les milieux. — Influence de l'habitude sur la pudeur des yeux et des oreilles. — Variations des « convenances ». — La claque. — Ses chefs notoires. — Auguste. — Rachel et les claqueurs. — « Cabaleurs » et « romains » — Distributions de mouchoirs de poche. — Les rires en A, E, I, O, U. — « Lavables » et « intimes ». — La claque est-elle nécessaire. — Opinions des gens de théâtre. — Les applaudissements à l'étranger. — Les nouveaux chefs de claque, bailleurs de fonds.

Sous un nouveau titre reparaissent aussi, mais plus rarement, devant la censure, les œuvres auxquelles elle a refusé son visa ; car la censure existe toujours, bien qu'elle ne fasse pas beaucoup parler d'elle. Huit ou dix jours avant d'être soumise à l'appréciation du public, la pièce nouvelle doit être envoyée, en double exemplaire, à la « commission d'examen » qui dépend de la direction des Beaux-Arts. Elle se compose de quatre « inspecteurs des

théâtres », qui donnent leur laissez-passer après lecture des manuscrits. Si quelque mot, quelque phrase, leur paraissent choquants, ils font venir le directeur et en demandent courtoisement la suppression. L'auteur, qui tient à son texte, discute, se défend, fait des concessions et en obtient : il est rare que le différend ne se termine pas à l'amiable.

Nous sommes loin du temps où Beaumarchais se plaignait d'avoir fait inutilement, pour obtenir la libre représentation du *Barbier de Séville*, cinquante-neuf courses à l'hôtel du lieutenant-général de police ; car la censure dramatique s'est fréquemment déplacée dans le passé : de la cour à l'archevêché, au parlement, à l'hôtel de ville et enfin au ministère. Depuis l'époque où elle interdisait la tragédie de *Bélisaire*, sous Napoléon Ier, parce qu'on craignait que Bélisaire ne fût pris pour le général Moreau, et la même tragédie, sous Louis XVIII, parce qu'on redouta que Bélisaire ne fût pris pour Napoléon, jusqu'à la République actuelle, la censure, bien que conservée en principe malgré quelques suspensions temporaires, en 1830 et 1848, s'est radicalement transformée.

On avait ri du censeur de la Restauration qui, dans le *Journal du Commerce*, — les périodiques étaient alors soumis à la visite préalable, — avait supprimé cette remarque de la mercuriale des cafés : « Les bourbons bruts sont en baisse ; » mais les censeurs du second Empire ne furent pas moins susceptibles ; soit qu'il s'agît de veiller aux

allusions politiques, soit que le souci des bonnes mœurs les talonnât : Emile Augier a raconté que la censure voulait lui faire infliger, au troisième acte des *Lionnes pauvres*, la petite vérole à son héroïne pour la défigurer en punition de sa perversité. Il répondit que c'était impossible, attendu qu'elle avait été vaccinée. *Diane de Lys* fut interdite pendant huit mois. *Le Roi Lear*, de Shakspeare, *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, ne furent admis qu'à correction, et le rapport des censeurs estimait qu'autoriser *Madame de Montespan*, d'Arsène Houssaye, « risquerait de porter atteinte au respect dû au pouvoir souverain en mettant en relief les passions coupables de Louis XIV ». Les censeurs d'aujourd'hui sont exempts de pareils scrupules. Ils ne se croient pas mission de juger, moins encore de réformer le théâtre, et s'opposent seulement à ce qui leur semble de nature à troubler l'ordre matériel. Souvent ils ne donnent leur « visa » qu'après la répétition générale, afin de s'assurer, par l'expérience de l' « effet » sur le public, que tel mot un peu fort passera sans encombre. Depuis vingt ans, ils n'ont guère mis leur véto que sur une dizaine de pièces. De ce nombre, plusieurs ont été l'objet d'interventions diplomatiques : *Mahomet*, *Juarez* et *l'Officier bleu*, de la part de la Turquie, de l'Autriche et de la Russie.

Thermidor et *Lohengrin* furent arrêtés par le ministre de l'Intérieur, à la suite de manifestations tumultueuses. *Le Pater*, de François Coppée, par

une tirade contre la Commune, souleva les colères des communards devenus hommes d'État. *La Journée parlementaire*, de M. Maurice Barrès, sembla de nature à provoquer, dans une paisible salle de spectacle, des injures et des rixes qu'un pays libre réserve à l'enceinte législative. Au reste, la politique, depuis que le Français en est saturé tout le jour, n'amuse plus autant le soir, au théâtre. La censure interdit en principe les reproductions plastiques de notabilités vivantes, sans autorisation écrite du modèle ; aussi l'acteur, qui veut se faire la tête d'un personnage connu, dissimule son intention tout d'abord et attend que le visa ait été donné. Il est alors, sauf le cas de scandale bruyant, assuré de l'impunité.

C'est là le côté curieux de ce mécanisme : les censeurs n'ont pas d'agents d'exécution. Ce qu'ils ont supprimé est tranquillement rétabli par l'acteur, à la deuxième représentation, sans que nul y trouve à redire. Les commissaires de police ferment volontiers les yeux sur ces licences, et se soucient peu de confronter le manuscrit avec le dialogue. Il existe une jalousie traditionnelle d'attributions entre les Beaux-Arts et la Préfecture. Celle-ci a pourtant ses petites susceptibilités, quand elle est en cause, témoin *la Fille du Sergot*, drame d'intentions excellentes, mais dont le titre parut subversif au chef de la police municipale et dut être remplacé par celui de : *La Fille du Gardien de la paix*.

La censure doit surtout batailler avec les établis-

sements secondaires, avec les « boîtes à chansons », qui lui soumettent un programme et en chantent un autre, avec les music-halls, qui commandent à leur personnel féminin des gestes équivoques, et avec les costumiers, qui déshabillent ce personnel de plus en plus. Les exigences varient suivant les milieux : à l'Académie nationale de musique, elle réclamera une agrafe, là où elle n'en exigerait point à la Scala ; elle fera remplacer, dans un livret d'Opéra, ces mots : « tes seins aux pointes roses », par ceux-ci : « ta gorge d'albâtre », et laissera passer dans une opérette des rédactions beaucoup plus appuyées. Elle suit les mœurs, enfin, qui admettent le lendemain ce qui les blessait la veille : tel le port en scène, du costume ecclésiastique, jadis prohibé, puis toléré avec des changements de détail, aujourd'hui tout à fait permis.

L'habitude a grande influence sur la pudeur des yeux, comme sur la délicatesse des oreilles ; ce sont là choses très subjectives, qui résident d'abord dans l'intention et dans l'effet visé : nulle autre qu'une nourrice, ayant un poupon sur les genoux, ne pourrait sans indécence ouvrir tranquillement son corsage en public ; nous ne sommes point étonnés de voir, dans les musées et les salons annuels, l'exacte reproduction, peinte ou sculptée, des modèles dont l'exhibition au théâtre serait impudique. Bien plus, la toile représentant une femme nue est œuvre d'art ; elle devient œuvre de chair, si le peintre introduit seulement un chapeau

d'homme dans le coin de son tableau, bien que ce chapeau, isolé, n'ait rien de polisson.

Les « convenances », qui varient de l'Orient à l'Occident et du Nord au Sud, changent dans le même pays suivant les époques, les classes sociales et les modes, suivant l'heure de la journée et le lieu où l'on se trouve. Sans remonter au temps de Philippe-le-Bel, où les novateurs du sexe mâle, en abandonnant la robe pour le costume collant, semblèrent coupables de licence, les premières femmes bicyclistes qui ont adopté la culotte ont paru d'une audace singulière à nos contemporains. Et, quoique le décolletage des dames, en soirée, demeure la chose la plus respectable du monde, il est fort possible que les agents arrêteraient, pour outrage aux mœurs, l'hétaïre qui se promènerait en plein midi, devant les cafés des boulevards, avec les épaules, le dos et la poitrine ainsi découverts.

Le premier directeur qui s'avisa de mettre à la scène le coucher ou le lever de ses actrices piqua certaines sortes de curiosités ; mais il ne les piqua pas longtemps. Il en fut de même pour les libertés du dialogue ; l'oreille s'émoussa aussi vite que l'œil. Pour chatouiller les spectateurs, il fallut doubler les doses ; les censeurs s'appliquent à empêcher qu'on ne les double trop vite. L'impresario qui hésite à monter une pièce va prendre leur avis et cette consultation, si elle est favorable, le met à couvert.

Comme la censure, il est une institution dont le nom subsiste, bien que son rôle soit fort réduit : c'est la claque. A elle revenait naguère le soin de créer les succès; elle s'y employait avec conscience, parfois avec passion, et ses chefs se multipliaient en ingénieuses roueries. Quelques-uns ont laissé un nom : Darius, moine défroqué; Plaisir, ex-coiffeur, sous l'ancien régime; et, vers la fin du XIX[e] siècle, Sauton, d'abord marchand de jouets, qui lança toutes les pièces de Scribe au Gymnase et se retira à la campagne après fortune faite ; puis le père Monchotte aux Français, et surtout Auguste, à l'Opéra, dont le docteur Véron nous vante les talents dans les *Mémoires d'un bourgeois de Paris*. Cet Auguste, sorte d'hercule, ordinairement vêtu de couleurs voyantes, n'était ni lettré, ni musicien, mais aussi exact que le lustre lui-même à toutes les représentations; de nombreuses campagnes avaient fait de lui un tacticien habile : « Je ne lui imposais pas mes opinions, dit Véron, j'écoutais les siennes. Il jugeait tout suivant ses impressions personnelles; je me surprenais quelquefois à rire de la justesse de ses critiques et du programme qu'il se traçait à l'avance, pour la répartition savante et graduée des applaudissements. »

Ce n'était pas seulement les pièces qu'il fallait « chauffer »; c'était aussi les artistes, et l'on ne voit pas sans surprise les plus glorieux attacher une importance extrême à ces marques d'admiration salariée. Rachel, jouant dans une comédie de

Mme de Girardin, crut s'apercevoir que le parterre ne donnait pas avec une vigueur suffisante. Elle s'en plaignit ; on lui dit que le chef de claque, malade, avait dû se faire remplacer par un confrère du boulevard. Celui-ci, apprenant les plaintes de l'actrice, lui écrivit pour se disculper : « Mademoiselle, je ne puis rester sous le coup des reproches qui sont tombés sur moi d'une bouche comme la vôtre ; à la première représentation, j'ai donné 33 fois et toujours de ma personne : nous avons eu 3 acclamations, 4 hilarités, 2 tressaillements, 4 redoublements et 2 explosions indéfinies. Et même des stalles se sont fâchées et ont crié : « A la porte ! » Mes hommes étaient sur les dents... Dans cette situation, persuadée de mon zèle respectueux, j'ose implorer que vous ayez des égards pour moi, et je suis, Mademoiselle, etc. »

Tout allait bien quand le public était de l'avis des claqueurs ; mais souvent leur prétention de faire réussir un ouvrage « quand même » suscitait des contre-manifestations, spontanées ou concertées à l'avance, et la troupe des « cabaleurs » s'empoignait avec celle des « romains » les plus militants, gaillards vigoureux, aux épaules rudes et aux mains charnues. Force restait-elle à ces derniers, auxquels la police, soucieuse du bon ordre, prêtait assistance, les opposants, parmi lesquels se distinguait la jeunesse des écoles, témoignaient leur hostilité par des voies détournées, bien qu'ostensibles. Ils s'arrangeaient pour bâiller bruyam-

ment ou se couvraient la tête d'un bonnet de coton et ronflaient de concert.

Ces luttes héroïques sont démodées, autant que les manœuvres psychologiques à l'aide desquelles le chef de claque s'efforçait d'entraîner le public. Quelques « allumeurs » choisis étaient chargés de pousser des « ah ! » d'enthousiasme ou de tendresse, même de siffler à contre-temps pour que les spectateurs, révoltés de l'injustice, applaudissent avec fureur. Aux anciens mélodrames larmoyants, des mouchoirs étaient distribués aux claqueurs, tenus de se moucher avec émotion aux endroits pathétiques. Effet immanquable, paraît-il, la salle pleurait et se mouchait. Ces larmes d'ordonnance ont vieilli ; la consigne ne subsiste que pour l'hilarité ; d'abord, parce qu'un gros éclat de rire, lancé à propos, se communique aux alentours bien mieux qu'un battement de mains ; ensuite, parce que la gaîté n'est pas agressive : le public ne se fâche jamais contre un homme qui rit, tandis qu'il « chute » ceux qui applaudissent à outrance, lorsqu'il blâme leurs applaudissements. Ce rire de convention a sa gamme : les gens du métier en notent cinq intonations en A, E, I, O, U. Le rire en A est délicat ; en I, il est tendre ; le rire en E convient aux fortes saillies ; le mot grivois ou à double entente amène le rire en U.

Les « chevaliers du lustre, » ainsi que leur place au milieu du parterre avait fait nommer les claqueurs, siègent parfois aux galeries supérieures ;

ils se divisent en trois catégories : le plus petit nombre reçoit une solde de 1 fr. 50 ou 2 francs. Quelques-uns, — les « lavables, » en argot local, — paient une moitié de place ; le gros du bataillon se compose de claqueurs « au pair. » — les « intimes, » — amateurs à qui la gratuité de leur entrée tient lieu de salaire, et qu'on nommait jadis des « passe-volants. » Si, dans leurs rangs, se trouvent des brebis galeuses qui vendent leur contremarque au premier entr'acte, le signalement de ces indélicats est aussitôt envoyé dans les autres salles, qui les mettent à l'index.

La claque est-elle utile ou superflue ? Le public parisien, disent les hommes de théâtre, pousse la correction jusqu'à la froideur. Il souffre volontiers qu'on lui épargne la peine de manifester son assentiment : il n'attache aucune importance à ces bravos dont il sait l'origine, mais les tolère pourvu qu'il n'y voie pas une leçon pour lui-même. C'est au chef de claque à suivre, en « forçant » ou ne forçant pas, l'état d'âme des assistants, qui tantôt permet « l'enthousiasme bruyant » ou le « délire », tantôt oblige à ne pas dépasser la « satisfaction discrète » ou les « murmures flatteurs ». Dans le cas où les claqueurs excèdent la mesure, le spectateur n'est pas long à s'impatienter.

Mais, s'ils sont incapables de faire un succès, ils servent de stimulant au jeu des acteurs. Le public, même celui des premières, ignore ce qu'un signe de mécontentement peut avoir de suites funestes

pour l'acteur timide et, partant, pour l'auteur. A l'Opéra, dit-on encore, dans les ouvrages de l'ancien répertoire, les applaudissements encadrent à propos des morceaux dont le ton n'est pas le même, et dont la succession, sans la claque, serait choquante. Le compositeur a compté sur elle pour opérer les transitions. Dans les ballets, la claque, partant avant la fin d'une variation, est un coup de fouet pour la danseuse épuisée, à bout d'haleine, à qui l'on crie aux répétitions : « Courage ! Courage ! » Les bravos l'aident à achever son pas.

Pour l'observateur sans préjugés, la claque n'est cependant qu'une tradition assez niaise, dont on ne s'expliquera pas la longue durée une fois qu'elle aura disparu. Inconnue en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Autriche, elle n'existe nulle part ailleurs qu'en France ; encore est-elle inusitée à Paris dans les théâtres de quartier. Ses partisans font valoir en sa faveur que, supprimée en mainte salle, elle a toujours été rétablie, parce que le silence du public jetait un froid terrible. Mais les Parisiens, livrés à eux-mêmes, sont tout aussi capables d'applaudir que les autres peuples. Ils en donnent la preuve aux concerts symphoniques du dimanche, aux premières représentations, partout où les marques d'approbation sont en usage. Et, s'il est de « bon ton » de s'en abstenir dans nos théâtres, n'est-ce pas précisément la claque qui en est cause ?

La fréquence et l'intensité des applaudissements

est-elle d'ailleurs si nécessaire ? Est-il rien de plus sot, de plus contraire à l'illusion, souhaitée de tous et pour laquelle on fait tant de frais, que ce tapage qui éclate au milieu d'un acte et le gâte en le coupant, jusqu'à suspendre les répliques ? L'acteur habitué aux scènes américaines, où les trépignements n'ont pas de limite, ou les *bis* et les *ters* ne se comptent pas, où le public ne se gène pas pour interrompre l'action par des rappels multipliés, trouverait un peu dure peut-être l'absence totale de bruit des Opéras de Vienne, de Munich et de Berlin, où l'on attend la fin des actes pour applaudir. Mais, entre ces deux extrêmes, les gens de goût n'hésitent pas, et les artistes, à recevoir les ovations en bloc, ne perdent rien.

Le jour n'est pas loin peut-être où la claque cesserait d'accomplir sa tâche, devenue purement machinale, si ses chefs n'avaient pris, sur un terrain nouveau, autant d'importance que leurs subalternes en perdaient dans leur ancien emploi. Ce personnage qui, dans les théâtres subventionnés, n'est qu'un fonctionnaire à gages, est devenu, en beaucoup de salles, et non des moindres, une espèce de bailleur de fonds, à tout le moins de banquier de la direction. Jadis on lui donnait, en paiement, des billets qu'il pouvait « étourdir », c'est-à-dire négocier, et dont la vente, en effet, fut longtemps centralisée par une grosse vieille femme, surnommée la « Vénus de l'égout », qui avait établi le siège de ses opérations rue Neuve-des-Petits-Champs, près

de l'hôtel de la Loterie, à côté d'un ruisseau d'eau bourbeuse. Peu à peu les chefs de claque achetèrent eux-mêmes, par avance, aux directeurs, des stocks de places qu'ils revendaient à leurs risques et périls. Ces contrats, annulés par la Cour de cassation comme contraires à l'ordre public, lorsque les tribunaux vinrent à en connaître, se sont multipliés néanmoins sous diverses formes. Les prêts d'argent ainsi consentis atteignirent le chiffre de véritables commandites, tout en restant des spéculations usuraires ; l'on voit des chefs de claque s'enrichir tandis que leurs directeurs sont en perte, pour avoir aliéné tant de billets que ce qui leur demeure disponible ne suffit plus aux frais de l'entreprise. C'est là une plaie du théâtre actuel.

X

La critique, le public et les recettes.

La presse a remplacé la claque. — Publicité privilégiée de la littérature dramatique. — Les bravos imprimés d'aujourd'hui. — Répétitions générales et « premières ». — Prophéties toujours douteuses. — Changement des goûts du public. — 1 500 000 places gratuites par an. — Les postulants de billets de faveur. — « Mais, monsieur, qui me paiera mes chapeaux ? » — Le prix des places autrefois. — Les chaises sur la scène. — Les banquettes du parterre. — Les music-halls et cafés-concerts. — Divertissements impériaux par cotisation. — Les recettes de l'Opéra sous Louis XVI. — Habitué soignant ses emplâtres à l'orchestre. — Les succès connus et les revers. — « Quand Dieu veut perdre une fourmi, il lui donne des ailes ». — Comparaison des recettes actuelles d'une année à l'autre.

La claque, en sa mission principale qui était de « faire mousser » les pièces, a été remplacée par les journaux. Et avec combien d'avantages ! Le claqueur, en applaudissant énergiquement, surtout à l'œuvre nouvelle, prétendait convaincre ses voisins que cette œuvre ne pouvait être qu'excellente, puisqu'elle plaisait tant. Et l'on comptait que l'opinion de ces premiers auditeurs en ferait affluer d'autres. En ce temps, la presse se composait d'un petit lot de gazettes et chacune avait une clientèle restreinte.

Aujourd'hui, d'innombrables périodiques, répandus à des millions d'exemplaires, s'adressent, les uns aux petites bourses. les autres aux classes aisées ; les uns agissent sur le public des dernières galeries, les autres sur celui des premières loges et de l'orchestre. Feuilletons du lundi ou critiques du lendemain, élogieux souvent, indulgents presque toujours, ont, en tout cas, pour résultat de faire à l'ouvrage une publicité générale et immédiate, non seulement à Paris, mais en province et à l'étranger.

C'est un précieux privilège de la production dramatique; les autres arts, les autres genres littéraires, n'en jouissent pas. Les lecteurs ne sont entretenus de peinture ou de sculpture qu'en de rares occasions. — Prix de Rome ou Salons annuels ; — les livres, qu'il s'agisse de roman ou d'histoire, de science ou de poésie, n'obtiennent pas toujours de comptes rendus, même tardifs et succincts, lorsqu'ils sont signés de noms inconnus. Mais le moindre petit acte, joué dans le moindre théâtre, est, tout de suite et de droit, signalé, analysé, discuté à la face du monde.

Aux articles de fond s'ajoutent quotidiennement de petites notes obligeantes, qui annoncent ou escortent la représentation de l'ouvrage, en décrivent par le menu les décors ou les costumes, font connaître le chiffre des recettes lorsqu'elles son avantageuses, excitent, allèchent, relancent le Parisien hésitant à domicile, et vont chercher le pro-

vincial dans son chef-lieu ou dans sa maison champêtre, pour les guider vers les bureaux de location. Les hourras vulgaires et sans écho de jadis étaient une pauvre chose, il faut l'avouer, comparés au retentissement des bravos imprimés d'aujourd'hui.

Ceux-ci n'ont toutefois pas plus d'influence que ceux-là sur le succès. Les directeurs, empressés à solliciter la réclame, sont unanimes à la déclarer sans effet. Le public a des raisons que la critique ne connaît pas. La répétition générale et la « première » les font pressentir, mais non pas avec certitude. Ces salles de première, composées de professionnels et de gens blasés, avec un mélange de snobs et de filles, sont sujettes à des sympathies et sensibles à des finesses qui ne toucheront pas les âmes plus épaisses ou plus sensées, en tous cas plus simplistes, des assemblées ultérieures.

Cependant, par l'avalanche des complimenteurs en scène, aux entr'actes, par les cris d'admiration et les embrassades, ou, au contraire, par la rareté des visites, les poignées de main sommaires et les encouragements inquiets, l'auteur triomphant ou consterné, présage une réussite ou un « four » ; mais rien n'est plus capricieux que la destinée d'une pièce. Il en est dont le sort se décide dès le lendemain ; il en est qui, promettant une longue carrière, s'arrêtent subitement, et d'autres dont le succès d'argent ne se dessine qu'au bout d'une vingtaine de représentations. Les prophéties sont toujours douteuses.

Sur cent pièces, deux ou trois sont jouées cent cinquante fois, un quart « vont » passablement, et l'on compte un tiers de chutes. Les goûts de la foule se modifient : les « débuts », qui autrefois, aux Français, étaient une ressource, parce qu'ils attiraient du monde, sont devenus une charge, parce qu'on attend, avant de venir le juger, que le débutant ait réussi. L'engouement des spectateurs payants pour les « premières » est presque passé : la première représentation n'est guère plus courue par eux que la quatrième.

Est-ce crainte d'essuyer les plâtres et de risquer son argent avant d'être sûr de son plaisir? Sans doute, puisque les demandes de « billets de faveur » ne diminuent pas. On estime que les théâtres de la capitale concèdent annuellement 1 500 000 places gratuites; des milliers de Parisiens se croiraient humiliés de payer la leur dans ce lieu d'agrément, qu'ils ne se figurent pas être une usine ou une maison de commerce comme une autre. Ces billets de faveur se répartissent très inégalement : depuis quatre ou cinq, dans la salle qui fait recette, jusqu'à quatre ou cinq cents, au théâtre qui remplit les vides de son mieux, pour la pièce qui ne « marche » plus, avec des coupons distribués libéralement à tous les solliciteurs.

La majorité d'entre eux sont des journalistes, dont les politesses commandent la réciprocité : sur 200 lettres que le secrétaire d'une grande scène reçoit en un jour, 80 sont signées d'artistes, auteurs,

compositeurs, du personnel, des amis et fournisseurs de la maison ; 120 émanent de la presse. Mais ce terme de « presse » embrasse les catégories les plus diverses. Dans le chiffre ci-dessus indiqué figurent 27 feuilles de province, 18 journaux de modes, 20 moniteurs financiers, 11 organes spéciaux, — *Echo de la photographie* ou *Alliance dentaire*, — et quelques périodiques ayant depuis longtemps cessé de paraître, mais dont le papier à lettres, avec en-tête, n'est pas épuisé.

Tel critique influent, tel dramaturge illustre, paie son entrée au bureau, parce qu'il dédaigne de donner son nom au contrôle, tandis que trois ou quatre demandes arrivent à la fois d'un quotidien de faible tirage, dont les rédacteurs, maigrement rétribués, transforment peut-être ces fauteuils ou ces loges en cadeaux libérateurs. Un chapelier se présente, porteur d'un billet de faveur périmé, — il s'était trompé de date. — Impossible de lui trouver une place; il s'en va furieux en s'écriant : « Mais alors, Monsieur, qui donc me paiera mes chapeaux ? »

La brigue des places sous des noms supposés est aussi d'usage, et les tribunaux ont parfois à en connaître ; ces quémandeurs ne pensent pas sans doute commettre une escroquerie. Parmi les postulants, honnêtes mais dénués de titres, mérite d'être cité ce chef d'une grande maison de tissus qui expédiait l'an dernier, à l'administration des Français, une missive conçue en ces termes : « Nous

avons maintenant fini notre saison d'hiver et nous serions heureux de passer quelques soirées au spectacle. Veuillez donc nous envoyer des places à demi-tarif pour nous et notre *nombreux personnel*.»

On se plaint que les places, dans les théâtres parisiens, soient trop chères. Elles n'étaient pas à bon marché au temps où une chaise, sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, coûtait 4 livres, — qui, en monnaie de nos jours, correspondent à 20 francs. — Cela n'empêchait pas la salle de se remplir pour les pièces en vogue : « Je vous souhaiterais ici, écrit l'acteur Mondory à Balzac, pour y goûter entre autres plaisirs celui des belles comédies qu'on y représente, et particulièrement d'un *Cid* qui a charmé tout Paris. On a vu seoir en corps aux bancs de nos loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs-de-lys. La foule a été si grande et notre lieu s'est trouvé si petit que les recoins du théâtre, qui servaient autrefois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire *parée* de croix de chevaliers de l'ordre. »

La scène ainsi « parée », au XVII[e] siècle, de deux rangées de chaises de paille qui se transformèrent plus tard en banquettes, et se multiplièrent jusqu'à paralyser toutes les évolutions des personnages, était, nous dit Tallemant « d'une incommodité épouvantable. Cela gâte tout et il suffit d'un insolent pour tout troubler. Mais les loges, ajoute-t-il,

sont fort chères et il y faut songer de bonne heure. » On ne s'avisa que fort tard, en 1759, de déblayer la scène des spectateurs qui l'encombraient, et plus tard encore, en 1794, de mettre des bancs au parterre, dont les habitués, jusqu'alors, se tenaient debout et s'assagirent en s'asseyant.

Comparés avec ceux des salles similaires de l'étranger, les prix de Paris sont supérieurs à ceux de Vienne et de Berlin, inférieurs à ceux de Londres et de New-York. Mais, comme l'ensemble des recettes théâtrales n'a pas diminué — au contraire — il ne semble pas que l'attrait du public pour ce divertissement ait faibli. Il est vrai que, dans le produit global des spectacles parisiens, figure nombre d' « Alcazars », d' « Eldorados », d' « Edens », de « Folies », de « Gaîtés », de « Divans », répandus un peu partout, où il n'entre pas énormément de littérature. Les plus notables encaissent de beaux chiffres : 1 300 000 francs aux Folies-Bergères, 900 000 francs à l'Olympia, 650 000 francs au Casino de Paris.

Là, suivant les quartiers, l'ouvrier, l'employé, le bourgeois, le flâneur de toutes professions est, moyennant une ou deux pièces de vingt sous, aussi diverti qu'un empereur des Mille et Une Nuits, au comble de la puissance, de la magnificence et de l'oisiveté. Et que peut désirer un homme raisonnable en ce monde, sinon d'être cet empereur, ne fût-ce que par cotisation et durant trois heures par jour. Notre démocratie devait, suivant une

pente fatale, posséder un divertissement à la mesure de ses goûts, de son intelligence et de ses ressources, comme elle a des journaux, des romans, des objets de luxe et des hommes d'État d'un niveau et d'une valeur limités.

Les théâtres, grands et petits, font cependant beaucoup plus d'argent que naguère : à l'Opéra, sous Louis XVI, 3 000 francs étaient une bonne recette ; la somme encaissée, en un mois d'hiver de l'année 1783, était de 47 000 francs, avec un maximum de 5 169 francs et un minimum de 800 francs. Aujourd'hui le maximum est de 23 000 francs et la moyenne de 16 800 francs. Aux Français, il y a cent ans, les mauvaises soirées étaient de 800 francs en été, de 1 200 francs en hiver ; actuellement, quand une pièce n'atteint pas 3 800 francs, on la supprime, parce qu'on estime qu'elle ne fait pas les frais, et la moyenne en effet y est de 5 000 francs par représentation. Les recettes n'ont grossi, à la Comédie-Française, qu'avec la nomination d'un administrateur, en 1850, succédant au président du comité de lecture. Au temps de Samson, de Beauvallet, de Mme Allan, il y avait tel jour où la salle était assez déserte pour qu'un habitué pût, sans se faire remarquer, soigner ses emplâtres à l'orchestre.

C'est plutôt l'augmentation des dépenses qui rend difficile la gestion des entreprises théâtrales. Difficile, elle l'a toujours été d'ailleurs ; on cite ceux qui se sont enrichis : quand Dormeuil fonda le

Palais-Royal, il eut grand'peine à placer les actions de 500 francs, que beaucoup d'amis prirent uniquement pour lui rendre service. Deux ans après, elles rapportaient 300 francs et se vendirent plus tard 5 000. Cantin, aux Folies-Dramatiques gagna, dit-on, plusieurs millions ; et Larochelle, à 24 ans, acheta sur ses bénéfices, quatre théâtres de faubourg. Mais bien plus nombreux furent les « intelligents directeurs » qui, après une longue série de « veine », à la Gaîté, au Châtelet, au Gymnase, aux Variétés, à la Porte-Saint-Martin, moururent pauvres, faillis et vaincus. Non qu'ils aient administré avec imprudence ; quelques-uns furent renommés pour leur parcimonie : ils achetaient la toile de leurs décors et en pesaient le bois, tenaient eux-mêmes leur caisse et formaient des artistes, recrutés à bas prix en province. Puis, après avoir amassé un petit trésor, ils abordaient une scène plus vaste, risquaient de belles mises en scène et se ruinaient ; vérifiant en leur personne ce proverbe arabe : « Quand Dieu veut perdre une fourmi, il lui donne des ailes. »

Avec les frais considérables que comportent certains genres, un succès ne rapporte pas ce que fait perdre un « four. » Les recettes de théâtre varient normalement d'une saison à l'autre et, dans chaque saison, on compte sur des jours « creux » — les vendredis notamment — et sur des jours de maximum : le 24 décembre, soir de réveillon, telle salle, désopilante par vocation, est bondée, quelle que

soit l'affiche. Dans le même ordre d'idées, les recettes montent aux Français à 268 000 francs en mars et descendent à 69 000 francs en août; elles s'élèvent à l'Opéra-Comique à 214 000 francs en mai et tombent à 64 000 francs en juillet. Elles oscillent, à l'Odéon, de 152 000 à 33 000 francs. Dans les théâtres de genre, l'écart, du printemps à l'été, est plus grand encore : le Vaudeville fera 186 000 francs en avril et 28 000 francs en septembre; les Variétés 217 000 francs en mars et 23 000 en août.

Mais ce sont là, pensera-t-on, des alternatives chroniques, prévues, inévitables. Cependant, d'une année à la suivante, *le même mois* accuse, suivant la vogue de la pièce en cours, des différences qui vont du simple au *décuple :* en mai 1897, la Porte-Saint-Martin réalisait 50 000 francs et 289 000 francs en mai 1898; en février 1898, les Nouveautés encaissaient 28 000 francs et 223 000 francs en février 1899.

Comme la bonne et la mauvaise chance persistent rarement douze mois de suite au même degré, dans chaque théâtre, d'un exercice à l'autre, les recettes globales font de moindres sauts, mais elles diffèrent couramment du simple au double : aux Nouveautés de 572 000 à 1 014 000 francs; à la Renaissance de 929 000 à 448 000 francs; à la Porte-Saint-Martin de 1 842 000 à 901 000 francs; de 303 000 à 729 000 francs au théâtre Sarah-Bernhardt; aux Folies-Dramatiques de 710 000 en 1898

à 476 000 en 1899 et à 120 000 francs en 1900.

Les frais offrant, suivant les scènes, de grandes inégalités, tel directeur gagne de l'argent avec une rentrée annuelle de 500 000 francs : tel autre, avec un recouvrement de 800 000 francs, perd une somme à peu près égale. Celui-ci ne peut distribuer aucun dividende, bien que son année soit de 1 100 000 francs, et, chez son voisin, les actionnaires perdent 60 000 francs, tandis qu'une seule artiste du théâtre en reçoit plus de 200 000.

XI

L'exploitation théâtrale ; l'Opéra.

Plus de faillites. — C'est un grand malheur. — Avantages des faillites théâtrales. — Le droit des pauvres. — Ce qu'il en coûte pour monter une pièce. — Contrôleurs et inspecteurs. — La « queue ». du public. — Les ouvreuses ; les bébés au vestiaire. — 300 postulantes inscrites. — La nomination d'une ouvreuse. — Le budget de l'Opéra-Comique. — Le budget de l'Opéra. — Le tribut des spectacles de « curiosité » — Les subventions d'État en France et à l'étranger. — L'Opéra n'équilibre ses dépenses qu'avec les années d'Exposition Universelle. — Les compétitions pour les loges. – Rareté de l'espèce mélomane parmi les abonnés de l'Opéra. — Les conséquences. — Les loges aux enchères. — Les représentations populaires à l'Opéra. — Les morts et les vivants en musique. — Le budget des Français. — Les « cabotins » et les agences dramatiques. — Les tournées à bas prix. — Les « beuglants ». — « On demande des femmes qui soupent ». — Les bas-fonds de l'art dramatique.

La plupart des entreprises dramatiques revêtent en effet la forme de sociétés ; aux directeurs de l'ancien type, travaillant avec leurs propres capitaux, ont succédé des fonctionnaires appointés, dont la gestion peut se trouver en désaccord avec les intérêts de leurs commanditaires. Les pertes ont-elles excédé le fonds social, une liquidation judi-

ciaire est obtenue en vertu de la loi nouvelle ; grâce à ce tempérament, les théâtres ne font plus faillite et c'est un vrai malheur. Pour eux la faillite était saine ; elle aérait et purifiait la maison, elle faisait place nette. Par elle, les engagements d'artistes étaient résiliés, les pièces rendues aux auteurs ; les contrats, et particulièrement ceux passés avec les marchands de billets, devenaient caducs. Avec la liquidation judiciaire, l'impresario traîne une queue d'affaires, attachées les unes à l'immeuble, les autres à sa personne.

On fit passer un jour au chef de l'Assistance publique la carte d'un solliciteur, qui avait écrit au-dessous de son nom : « Un homme ruiné qui a donné un million aux pauvres. » Cet indigent était un vieux directeur de spectacles. Ses charités avaient été obligatoires ; le représentant des pauvres emportant vers dix heures, chaque soir, après les comptes arrêtés, le onzième de la recette brute, dont le délégué de la Société des auteurs prélève pour sa part le huitième. L'encaisse est ainsi allégé de 22 pour 100. Les plus gros chapitres de dépenses sont, avec ceux-ci, le loyer qui, joint aux assurances, est souvent supérieur à 100 000 francs, l'éclairage et surtout la troupe, restreinte mais largement rétribuée dans les salles de vaudeville et d'opérette, modestement payée, mais d'effectif imposant sur les scènes de féerie, où grouillent 600 et 700 personnes. Il en coûte 3 000 fr. pour monter une comédie en trois actes ; pour mettre

sur pied la « Poudre de Perlimpinpin », ou toute autre grande « machine », légère comme prose, mais excessivement lourde comme frais, il faut débourser jusqu'à 350 000 francs.

De ce personnel qui émarge au budget d'un théâtre, une partie ne voit jamais le public, une autre ne le voit que de loin, à travers la rampe, lorsque 1 500 têtes immobiles semblent se confondre en une seule, colossale, dardant des yeux fascinateurs. Seuls les employés de la salle, contrôleurs, inspecteurs, ouvreuses et buralistes, ont avec chaque spectateur des rapports directs. Les contrôleurs ordinaires, pour la plupart commis d'administrations diverses durant le jour, améliorent leur budget en venant siéger placidement le soir dans le vestibule du théâtre. Leur présence n'y serait pas indispensable et leur rôle d'assesseurs est plutôt passif aux côtés du contrôleur en chef. A celui-ci incombent des besognes multiples : discussions avec les gens mécontents de leur place, avec les familles qui se sont trompées de jour, avec les faux journalistes qui revendiquent des « entrées » illusoires, avec le « double emploi », furieux de voir son fauteuil occupé par l'erreur de la buraliste qui a délivré deux fois le même coupon. Il lui faut discerner à première vue les personnes « à qui l'on doit des égards », s'armer de courtoisie vis-à-vis des grincheux, et tantôt trouver le moyen de caser encore du monde lorsqu'il semble que ce soit chose impossible, tantôt disposer les arrivants, si la salle

est à moitié vide, de manière à lui donner une apparence bien garnie.

Ce personnage de confiance exercerait aisément ses fonctions sans trôner derrière un comptoir que plusieurs directeurs de Paris ont déjà fait disparaître et qui n'existe pas à l'étranger. En plusieurs pays voisins, la « queue » du public, qui se mouille ou grelotte à la porte, est inconnue ; la salle y est accessible longtemps avant le lever du rideau. Les prix sont les mêmes en location ou au bureau et chacun conserve le talon du billet à souche, à lui délivré, qui sert de contremarque. Chez ces nations privilégiées, les vestiaires, installés dans des locaux suffisamment vastes, n'encombrent pas les corridors, déjà fort étroits, de façon à les obstruer à certains moments.

Il ne nous est point permis d'espérer chez nous pareil régime, parce qu'il porterait préjudice à la classe intéressante des « ouvreuses ». L'ouvreuse se fait de 1 fr. 50 à 4 francs par soirée suivant les étages ; un roulement régulier, entre les différents postes, envoie demain aux dernières galeries celle qui était hier aux avant-scènes. Loin de toucher un salaire, l'ouvreuse doit au théâtre une redevance mensuelle, payable d'avance, de 40 à 60 francs et dépose en outre un cautionnement. Car on leur confie souvent des manteaux et fourrures de valeur ; on leur confie de tout au reste, même des bébés de six mois à qui elles donnent le biberon pendant trois heures.

Quoique faiblement productif, l'emploi est très sollicité : d'assez humbles scènes comptent 250 à 300 demandes inscrites, attendant leur tour. Avant de passer « titulaires » les postulantes font, comme « surnuméraires », les remplacements toujours hasardeux et viennent à cet effet plusieurs soirs de suite inutilement au théâtre. Dans les salles subventionnées ces places sont dues à de hautes influences ; à l'Opéra surtout, où il n'est exigé par l'administration aucun versement, et où les mêmes bonnets roses desservent toujours les mêmes séries de loges, une nomination d'ouvreuses des premières ne suppose-t-elle pas des interventions augustes ?

Il est vrai qu'à l'Académie nationale de musique, les ouvreuses ne sont pas seules à pouvoir invoquer des patrons secourables. Il est d'autres sujets sur qui des hommes puissants jettent un regard tutélaire. C'est en tout temps la rançon des théâtres de cour, d'avoir à traiter avec le monde officiel, — qu'il soit de droit divin ou électif, — des questions qui ne sont pas du domaine de l'art, mais qui ont des corollaires politiques.

Bien que le goût de la musique sérieuse se soit développé en France depuis une quarantaine d'années, tandis que le nombre des salles où elle s'exécute a diminué, par suite de la disparition des Italiens et du Théâtre Lyrique, l'Opéra, malgré sa subvention et ses abonnés, n'en reste pas moins une entreprise où il est aussi facile de perdre de l'argent que presque impossible d'en gagner.

L'Opéra-Comique, sous une direction habile, et avec une faculté de recettes amoindrie — le maximum y est de 9300 francs, inférieur de 1 200 francs à celui de l'ancien local — est parvenu, depuis 1898 à monter ou à reprendre 35 ouvrages, représentant un million de matériel neuf, sans appeler plus de moitié de la commandite de 1 300 000 francs qui constitue son capital. Il a donc réalisé d'importants bénéfices; mais ses frais ne sont pas à comparer avec ceux qui incombent à l'Opéra, où les dépenses atteignent annuellement 4 millions.

Les Opéras impériaux ou royaux de l'étranger sont administrés par des intendants, qui ne doivent compte de leur exploitation qu'aux souverains, dont la liste civile fournit les subventions et comble les déficits. Ce système, en usage à Paris jusqu'à 1830, avait coûté au Roi, l'année précédente, 966 000 francs, malgré les 300 000 francs perçus, à titre de redevance, sur les autres théâtres et sur les bals publics. Suivant un usage de l'ancien régime, que Napoléon avait fait revivre en 1811, toutes les scènes parisiennes, à l'exception des Français, de l'Opéra-Comique et de l'Odéon, tous les spectacles de « curiosité », cirques, joutes et jeux, panoramas et cosmoramas, versaient à l'Opéra 5 p. 100 de leur recette brute. Un tribut de 20 p. 100 était dû par les concerts, bals masqués ou fêtes champêtres, dont Tivoli offrait alors le modèle.

Ce prélèvement fut aboli après la Révolution de Juillet et, de son côté, Louis-Philippe s'empressa de

débarrasser la cassette royale, fort réduite, d'un fardeau aussi onéreux. L'État inscrivit au budget une subvention de 800 000 francs dont le chiffre, invariable depuis soixante-dix ans, est devenu, par le changement de tous les prix en deux tiers de siècle, très inférieur à ce qu'il était alors. L'Opéra de Berlin reçoit 1 125 000 francs de subvention ; ceux de Munich et de Dresde 625 000 francs. Or, en Allemagne, il n'existe pas de droit des pauvres ; l'ensemble des frais y est beaucoup moindre ; aussi les places y sont-elles beaucoup moins chères.

A Paris, les abonnés apportent un revenu à peu près fixe de 1 700 000 ; les recettes journalières, qui oscillent suivant les mois de 70 000 à 120 000 francs devraient produire 1 500 000 francs pour parer, avec la subvention, au total des dépenses ; mais elles restent en deçà de ce chiffre, sauf les années d'Exposition universelle. L'Opéra, depuis vingt-cinq ans, ne se soutient que par les Expositions. Les « privilèges », suivant le terme usité et parfois ironique, qui n'ont pas eu la chance d'englober cette ressource exceptionnelle, se sont soldés par de grosses pertes. Le dernier en date, depuis son début en 1893 jusqu'au 1er mai 1900, accusait un déficit de 400 000 francs. Seulement l'Exposition allait s'ouvrir et l'apport journalier du public qui, de juin à septembre 1899, ne montait qu'à 350 000 francs, s'éleva, pendant les mois correspondants de 1900 à 1 206 000 francs. L'affluence des étrangers, en permettant de réaliser 600 000 francs de

bénéfice, laissa finalement un profit de 200 000 francs pour les huit années écoulées ; lequel, même en y joignant la location des loges sur la scène, que le cahier des charges concède au directeur, n'a rien d'excessif, eu égard au capital aventuré.

Cet élément étranger est si nécessaire à l'Opéra, que l'on a attribué la baisse des recettes, dans les derniers exercices, à l'ouverture plus précoce qu'autrefois de la saison de Londres et à la création de trains de luxe entre le Nord de l'Europe et le littoral méditerranéen, qui réduit le trajet pour les voyageurs allemands et russes, mais ne les oblige plus à traverser Paris où ils s'arrêtaient quelques jours. Plusieurs fois, depuis 1875, lorsque l'Opéra s'est trouvé en présence de ressources insuffisantes, on haussa les tarifs : le maximun, qui était de 12 000 francs à la rue Le Peletier, arriva ainsi à près du double. Mais la dernière tentative, sur laquelle on comptait pour faire rendre à l'abonnement 120 000 francs de plus, n'a produit que 20 000 francs. Du moment qu'il ne trouvait plus d'avantage à louer sa place à l'année, l'amateur de musique préféra la prendre au bureau. Il est vrai que l'espèce mélomane est prodigieusement rare parmi les abonnés ; sans quoi, au lieu d'une légère hausse, on aurait eu à enregistrer une forte baisse.

L'abonnement à l'Opéra, c'est surtout un luxe « bien porté » et de bon aloi ; pour quelques-uns une dignité, presque une fonction sociale ; pour

tous, l'indice d'un train de vie élégant ou opulent, une chose difficile à obtenir et partant précieuse, dont on ne se dessaisit pas lorsqu'on la possède ; si bien que des « titulaires », frappés par des revers de fortune et incapables de jouir de leurs loges, les sous-louent pendant vingt ans de suite, mais en restent nominalement propriétaires. Se produit-il une vacance? D'ardentes compétitions se font jour ; il est une « entre-colonnes », pour l'attribution de laquelle deux ministres se querellèrent : l'un, la revendiquant pour un financier, l'autre pour un ambassadeur; ce fut presque un conflit diplomatique.

Il est très malheureux que l'Opéra soit, pour une partie de l'auditoire, un rendez-vous mondain au lieu d'un plaisir musical. Si les abonnés et leurs hôtes se souciaient davantage de l'œuvre que l'on représente devant eux, on obtiendrait de l'orchestre qu'il accompagne les solistes tout piano, sans couvrir leurs voix, des chœurs qu'ils prennent à l'action une part plus convaincue, des chanteurs qu'ils ne modifient pas à leur guise les mouvements pour se faire valoir, et la renommée de notre Académie nationale y gagnerait en Europe. Les abonnés, qui font presque les trois cinquièmes de la recette et qui constituent l'élément stable de l'assistance, auraient à Paris la même autorité qu'ils ont dans n'importe quel chef-lieu de département, s'ils écoutaient.

Mais comme l'Opéra est, suivant le dit usuel,

« le dernier salon où l'on cause », ce sont eux justement qui nuisent à l'audition lorsque, vers le milieu du deuxième acte, les loges étant toutes garnies, la conversation est générale. Le silence ne se rétablit un peu que pour le ballet. Il faut respecter les traditions et les mêmes personnes, prodigues ici en épanchements, n'ouvrent pas la bouche au Conservatoire, où la bienséance est de se taire.

D'un autre côté, il est très heureux, pour les recettes, que l'Opéra soit une mode, un divertissement de bonne compagnie et il est très nécessaire qu'il reste tel. Des imprudents ont émis l'idée, pour profiter de l'affluence des demandes, de mettre les loges aux enchères ; ce qui, pensent-ils, augmenterait les ressources de notre première scène lyrique. Ils ne prennent pas garde que les plus riches, ou ceux qui dépensent le plus, ne forment pas nécessairement une élite. Si la majorité des adjudicataires se recrutait, ce qui est possible, parmi des Crésus de petite mine, mêlés à des demoiselles de mines connues, ces nouveaux abonnés, nullement flattés de figurer dans une telle salle, se dévisageraient avec dégoût et s'estimeraient frustrés dans leurs calculs. Ils disparaîtraient à fin de bail, et l'Opéra, délaissé, tomberait.

S'il ne paraît pas possible d'élever le prix des places, il ne semble pas non plus que l'on puisse, en l'abaissant pour des représentations à bon marché, s'adresser à un public plus étendu et augmenter ainsi le total des recettes annuelles.

L'expérience a été tentée il y a huit ans : le fauteuil d'orchestre avait été réduit de 14 francs à 2 fr. 50 et les autres places à proportion. Malgré les avantages énormes faits à la classe populaire, celle-ci s'est abstenue. Le directeur, M. Bertrand, propriétaire d'une cité où existaient beaucoup d'ateliers, fit offrir dans les usines, par les contremaîtres, ses locataires, des places à un franc. Elles ne furent pas prises par les ouvriers ; il fit offrir ces mêmes places pour rien, elles ne furent pas davantage acceptées. Il y vint, au contraire, nombre de spectateurs habitués de l'Opéra et, ce qui le prouve, c'est que, pendant toute la durée de cet essai, les soirées *à plein tarif* tombèrent de quelques mille francs et revinrent ensuite à leur chiffre antérieur. Seulement l'épreuve se soldait par 550 000 francs de perte.

Il est vrai que l'ancien Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, même subventionné, même brillamment conduit, puisque *Faust*, *Roméo et Juliette*, *les Dragons de Villars*, y parurent pour la première fois, appauvrit bien davantage ses impresarios : l'un y laissa 1 600 000 francs en cinq ans ; un autre 500 000 francs en dix-huit mois ; et, dans l'ensemble des directions, on n'y releva pas moins de douze faillites ou liquidations désastreuses.

Faust continue, quels que soient les interprètes, de faire encaisser aujourd'hui des sommes voisines du maximum. Il équivaut à un supplément de subvention ; aussi est-il joué une trentaine de fois

par an. Après lui les plus fortes recettes sont dues aux opéras de Wagner représentés 40 fois, à ceux de Meyerbeer 32 fois, de Mozart, Méhul, Donizetti et Rossini 33 fois. Si l'on y joint Verdi, Berlioz et Ambroise Thomas, dont les œuvres ont occupé 17 soirées, on arrive à un total de 152 représentations sur 192 données au cours d'une année. C'est en musique surtout que l'humanité se compose de plus de morts que de vivants. Des 42 opéras inédits, montés depuis un quart de siècle, en vertu du cahier des charges qui exige 6 actes nouveaux par an, on n'en peut guère citer plus de deux ou trois qui aient réussi ; car telle œuvre de compositeur français, qui attire la foule à Paris, nous était venue de Bruxelles ou d'ailleurs.

Seulement les 40 autres ont coûté chacun *environ* 160 000 francs ; les débours sont en effet très variables — de 80 000 francs pour la *Walkyrie* à 320 000 pour la *Dame de Montsoreau* — et le succès n'en dépend point. Mais, dans leur ensemble, les frais de mise en scène ont beaucoup augmenté : on peut s'en convaincre en les comparant, *pour le même opéra*, à deux dates différentes : la *Juive* revint à 150 000 francs en 1835 et à 190 000 francs dans la salle actuelle ; pour Faust en 1869, il avait suffi de 118 000 francs, il fallut 187 000 francs pour le remonter après l'incendie.

Non que le détail des accessoires ait enchéri : le rouet et la chaise de Marguerite sont cotés 23 francs ; la glace à main où elle se mire,

19 francs; le coffret émaillé où reposent les bijoux tentateurs 100 francs; les cannes et les béquilles des vieillards de la kermesse 32 francs; l'épée mécanique, que doit briser le sortilège de Méphistophélès, et les fleurs articulées cueillies par Siébel dans le jardin du deuxième acte, ensemble 166 francs... Tout cela est assez modeste, mais la multiplication des surfaces de décors et des unités de costume suffit à grossir le total dans ce « grand » opéra, dont le cadre effectivement est immense, avec les 1300 personnes qui émargent à sa caisse et son massif monumental de 29000 mètres cubes. L'entretien locatif absorbe 100 000 francs par an et le balayage à lui seul 35 000. Pour n'être pas écrasé très vite, sous le poids d'une machine aussi périlleuse, il faut au directeur une ingéniosité inlassable, une vigilance constante et la passion de son théâtre.

Aux Français, où le budget est de 2 millions par an, les frais matériels sont beaucoup moindres. On répare pour 10 000 francs, pour 11 000 on balaye. 100000 francs de décors et 125 000 francs de costumes suffisent à toutes les exigences. Avec 35 000 francs, on rétribue la figuration, les comparses, qui tiennent ici peu de place; mais les artistes, sociétaires et pensionnaires, reçoivent à divers titres une somme d'environ 800 000 francs.

Chanteurs de l'Opéra, comédiens des Français, « vedettes » des spectacles de drame ou de vaudeville, gagnants des bons numéros de la loterie dra-

matique, ceux-là ont tout : leur nom est connu, sinon célèbre ; leur rang honorable, leur labeur tempéré ; leur vie large et, pour quelques-uns, brillante. Mais ils sont peu. Sans sortir du département de la Seine, on rencontre la troupe du théâtre de banlieue, que promène entre Saint-Cloud, Sceaux et Grenelle, un petit omnibus dans lequel elle répète ses rôles. Ici la besogne est énorme : en huit jours, une grande pièce est apprise, montée et représentée. Quelques grandes villes offrent encore des situations sortables aux « jeunes premiers » de province et aux « étoiles » de décentralisation, que la lumière révélatrice et impitoyable de Paris relèguerait peut-être, s'ils abordaient les scènes de la capitale, en des emplois secondaires. Ceux-là constituent la classe moyenne de la profession.

Au-dessous d'elle vague et peine un peuple de « cabotins » des deux sexes, perpétuellement en quête de débouchés. Heureux sont-ils de prendre place dans une « tournée » passagère ; non point de ces pérégrinations triomphales, où la troupe créatrice initie au dernier succès parisien des chefs-lieux dont la salle est louée d'avance par la fine fleur de la « première société », qui d'ordinaire dédaigne d'aller au théâtre. Les autres sont des promenades modestes, où les acteurs exploitent les localités et casinos disponibles, suivant l'itinéraire tracé par un directeur d'agence qui ne se dérange point et perçoit une rémunération pour ses frais.

Ce sont les mêmes agences dramatiques qui servent d'intermédiaires entre les impresarios et les artistes, à qui elles fournissent des engagements en France ou à l'étranger. Elles prélèvent une commission de 2 et demi à 5 p. 100, mais payable d'avance pour toute l'année ou le semestre ; de sorte que si, pour un motif quelconque, il ne réussit pas, ou si ses appointements cessent d'être payés, le malheureux acteur se trouve avoir versé en courtage le tiers ou le quart de son gain. Terrible négoce que celui de ces bureaux de placement théâtral. Parmi ces procureurs, objet de bien des critiques, il en est d'honnêtes ; mais la plupart, disait Sarcey, « sont des sangsues qui pompent les sous des artistes et font le désespoir des directeurs de province. »

On parle toujours de les supprimer ; le difficile est de les remplacer, parce qu'après tout, ils rendent service à de pauvres diables, qui, sans eux, seraient fort embarrassés ; miséreux du « Roman comique », las, avilis et découragés, prêts à aller, pour quelques francs, jouer le drame ou chanter l'opéra-comique au bout du monde. La République n'a pas toujours de consuls là où les agences ont des acteurs en exercice, rapatriés, en cas d'effondrement, par des représentants du drapeau anglais.

Pour les cafés-concerts, les courtages, plus élevés, sont pris seulement sur le premier mois ; ici nous glissons dans une industrie *sui generis*, où s'étage la hiérarchie des « bouis-bouis », où certains

patrons demandent de préférence des « femmes qui soupent », annonçant volontiers qu'ils passeront sur leurs imperfections vocales. Ils ne sont pas plus exigeants pour les talents chorégraphiques des Taglioni d'occasion qui dansent deux ballets par jour.

Nous descendons ainsi du « beuglant » à refrains tendres ou patriotiques, jusqu'au dernier degré de l'échelle : le café-chantant où l'on fait la quète « au profit de la direction. » Une agence spéciale en recrute le personnel parmi les ouvrières sans travail, suffisamment jeunes et pas trop laides. On leur fait apprendre sept ou huit chansons, qu'elles répètent en chœur; après quoi, mûres pour la carrière lyrique, on les expédie à la clientèle suivant les besoins. Leur émolument moyen est de 180 francs par mois; mais il est absorbé en grande partie par le logement et la nourriture, qu'elles sont tenues de prendre dans « la maison. »

Nous voici bien éloignés de l'art dramatique; nous abordons le chapitre de la « limonade » et nous touchons à la traite des blanches. Du théâtre, il ne reste désormais que les tréteaux.

CHAPITRE XVIII

LE PRÊT POPULAIRE

I

La location de l'argent. — Le Mont-de-piété.

Idées anciennes sur l'usure. — L'homme était une marchandise ; l'argent n'en était pas une. — Prêts à 260 p. 100. — Banque des Templiers. — Juifs et usuriers chrétiens. — Le commerce des métaux précieux s'élargit. — Rentes « constituées ». — Les bijoux de Marie de Médicis au Mont-de-Piété. — Le prêt en l'an IV. — Lombard-Lussau. Lombard-Serilly. — La liberté des prêts sur gages en Angleterre. — Ses mauvais résultats. — Les monts-de-piété en France. — Le Mont-de-Piété de Paris, ses opérations actuelles. — 56 millions de francs prêtés ; 1 900 000 objets engagés. — Le taux des prêts à Paris et à Berlin. — A Paris les gros emprunteurs paient pour les petits. — Bijoux et « paquets ». — La clientèle du Mont-de-Piété. — Les emprunts faits pour *produire* ou pour *consommer*. — Un tiers des perceptions sont un gain ; deux tiers sont une perte. — Dépenses du Mont-de-Piété. — Un parapluie engagé depuis vingt-cinq ans. — Le commerce frauduleux des « reconnaissances ». — Les écumeurs de mansardes. — Prêts à 60 p. 100. — Les roueries de l'usure. — La destruction des voleurs de pauvres serait facile. — Projet efficace du conseil municipal. — La responsabilité des commissaires-priseurs. —

70 p. 100 de « boni » sur les matelas. — Indifférence inouie de la Chambre des députés. — Prêts sur les titres de pension.

La location de l'argent, le prêt à intérêt, fut longtemps, comme on sait, un délit aux yeux de l'État, un péché aux yeux de l'Église. Les mœurs étaient, au moyen âge, d'accord avec les lois pour le réprouver. Les papes et les docteurs catholiques portent généralement, devant l'histoire, la responsabilité du discrédit où demeurait le commerce des capitaux; bien que l'Évangile, dans la parabole des cinq talents qui en ont rapporté cinq autres, recommande comme un modèle l'exemple de deux trésoriers qui plaçaient chez les banquiers l'argent de leur maître à 100 pour 100. Ces docteurs et ces papes n'auraient-ils fait eux-mêmes que partager l'erreur économique de leur temps, l'idée fausse que l'on avait, bien avant l'institution du christianisme, sur « l'argent issu de l'argent », qu'Aristote estimait un profit *contre nature*?

Toujours est-il que, par une aberration générale, les mêmes gens qui trouvaient tout naturel de louer leurs terres ou leurs maisons, estimaient dégradant de louer leurs espèces monnayées; qu'à cette époque de servage où la personne humaine, susceptible de vente ou d'achat, était considérée comme une marchandise, dont le possesseur, clerc ou laïque, surveillait très strictement et s'appropriait, en toute sûreté de conscience, l'accroissement par reproduction, l'or ou l'argent — ou même le blé, car le prêt des denrées était aussi mal

vu que le prêt des métaux — n'étaient pas regardés comme pouvant à bon droit se reproduire par le louage.

On n'oserait se montrer trop sévère pour ces excentricités de la raison des aïeux, parce que nos descendants trouveront encore matière à rire dans beaucoup de nos idées actuelles qui nous paraissent les plus respectables ; que beaucoup de professions sont décriées ou vénérées qui, dans deux ou trois siècles sans doute, ne le seront plus.

N'oublions pas qu'il y a fort peu de temps qu'un chirurgien est l'égal d'un médecin, fort peu de temps aussi que les artistes dramatiques jouissent du droit commun des citoyens et des chrétiens et que les marchands d'esclaves n'en jouissent plus, qu'un agent de la police criminelle, qui maintient l'ordre social en pourchassant, au péril de sa vie, ceux qui tendent à le troubler est infiniment plus bas placé dans l'estime publique qu'un huissier ou un avoué qui rendent de moindres services. La carrière industrielle, même depuis 1789 où elle ne fait plus déroger personne, continue à être en France, dans certaines classes éclairées, moins prisée que le métier militaire, quoique ce dernier offre beaucoup moins de danger, durant les longues périodes de paix qui ont été l'honneur de notre siècle, que vingt professions très périlleuses et aussi utiles.

Ces opinions et bien d'autres, vestiges du passé, nous aident à comprendre comment le métier de prêteur d'argent put être considéré, durant des

centaines d'années, comme une occupation avilissante pour ceux qui l'exerçaient personnellement, ou qui, indirectement, par l'octroi de leurs capitaux, y participaient. De là, l'extrême rareté des prêteurs, la mauvaise organisation du prêt et le taux inouï de l'intérêt, conséquences naturelles de l'absence de concurrence et du défaut de sécurité. On connait la législation spéciale et incohérente appliquée, pendant quatre cents ans, par les divers princes de l'Europe, aux tristes banquiers de leurs États, juifs et lombards, traités tantôt comme des vaches à lait qu'on nourrit à discrétion pour qu'elles rendent davantage, tantôt comme des ennemis de l'ordre public que l'on rançonne ou que l'on détruit.

Tolérés, expulsés, rappelés, ces instruments odieux et nécessaires du crédit, demeurent du XII[e] au XVI[e] siècle, dans le monde civilisé, comme des oiseaux sur la branche, vont, viennent, ouvrent ou ferment leurs échopes selon les besoins ou les caprices des potentats ou des foules. Philippe le Bel fixa le taux d'intérêt à 20 p. 100 pour les opérations ordinaires. Louis le Hutin l'autorise, quelques années plus tard, jusqu'à 260 p. 100 (un sou pour livre par semaine) mais pas davantage; « car disait-il, dans son ordonnance, notre volonté n'est mie que l'on puisse prêter à usure . »

Ce monarque était trop bon ; il laissait à l'intérêt légal une marge dont celui-ci n'avait pas besoin. Une pauvre serve de Troyes, débitrice en 1388 d'une

somme de 25 sous, pour laquelle elle a mis en gage sa meilleure « cotte » paie deux deniers pour livre par semaine, soit sur le pied de 47 p. 100 par an, pendant les quatre mois que dure sa dette ; c'est là le taux le plus élevé que j'aie remarqué, bien que plus tard à Grenoble le conseil communal demande que l'on exerce des poursuites contre les usuriers « qui exigent un intérêt de 100 p. 100 ». Mais il peut y avoir là une de ces exagérations de langage comme les Assemblées délibérantes ne craignent pas d'en commettre. L'intérêt mobilier a varié en France, au moyen âge, autant qu'on en peut juger par un très grand nombre d'exemples choisis dans beaucoup de provinces, de 45 à 10 p. 100. En moyenne, il oscille entre 20 et 25 p. 100.

Trois siècles se passèrent à tourner dans un cercle vicieux : la proscription périodique des banquiers augmentant l'usure ; l'usure, devenue habituelle, motivant la proscription des banquiers. Ce mot de « banque », cette qualification de « banquiers » qui éveillent aujourd'hui l'idée de quelque local vaste et confortable, de quelque individu opulent et important, conviennent-ils bien à ces parias au nez crochu, la robe déshonorée par une rondelle jaune, qui se tiennent en plein air derrière leur table, comme des marchands des quatre saisons. A eux le droit commun ne s'applique pas ; ils sont un peu moins que des hommes : dans les tarifs de péages féodaux on les classe parmi les marchandises.

Entre le « grand cheval » qui paie 8 sous et « le millier de harengs » qui doit 10 deniers, prend place « le juif » taxé à 30 deniers au passage de la frontière. C'est une faveur exceptionnelle des souverains, pour les grandes foires, que d'en permettre l'accès en franchise à « toutes personnes de juifs », comme on autorise les forains, un jour de fête, à dresser librement un cirque ou une ménagerie.

Ces infidèles, ces gens si mal vus, avaient longtemps rencontré des concurrents habiles et achalandés dans les religieux Templiers, qui concentraient en leurs mains, comme trésoriers de l'Église romaine, des rois et de particuliers nombreux, auxquels ils avaient ouvert des comptes courants, une bonne partie des richesses métalliques de l'Europe. Bijoux, lingots, successions en numéraire, étaient déposés dans l'enceinte du Temple à Paris, et y servaient de gages à des emprunts. Après la fin tragique du grand maître Jacques Molay et la destruction de l'ordre des chevaliers du Temple, le commerce individuel des israélites ne connut en France aucune rivalité.

Lors des bannissements plus ou moins rigoureux du juif, le peuple, qui applaudissait à son expulsion, ne tardait pas à le regretter ; soit que l'usurier chrétien qui le remplaçait se montrât plus dur que son devancier, soit simplement que le public payât, en définitive, les frais de toute atteinte portée au crédit. Quant aux princes, obligés, par

leur besoin constant des hommes d'argent, de vivre avec eux en bonne intelligence, ils revenaient bien vite au système qui consistait à les mettre en coupe réglée, à les tondre et à les saigner, au lieu de les écorcher et de les pendre.

C'était une chose fructueuse et si bonne à exploiter que le juif; chaque potentat de la chrétienté cherchait à en attirer le plus possible et s'annexait les juifs du voisin, même à prix d'or. Puis, après maintes caresses et mille privilèges, après les avoir aidés de son mieux, en mettant au service de leur commerce le bras séculier et les foudres ecclésiastiques, le gouvernement tout à coup se retournait contre eux; il condamnait à l'exil perpétuel la tribu hébraïque et la « juiverie » de chaque cité — l'*Aljama*, disait-on dans le Midi, — hommes, femmes, enfants et bagages, déguerpissait tristement, par terre ou par eau, à la recherche d'un lieu plus hospitalier. Non sans espoir de retour : rançonnant, rançonnés, ces financiers de l'âge héroïque ne se faisaient pas trop tirer l'oreille pour racheter en masse les impôts spéciaux qui pleuvaient sur eux, quittes à se récupérer à leur tour sur la clientèle. Le pouvoir, avec lequel ils pactisaient de nouveau, arrêtait ou paralysait lui-même les lois qu'il venait d'édicter.

A l'époque de la Renaissance, les juifs furent atteints d'une autre manière, beaucoup plus sûrement : par la concurrence ouverte des chrétiens. Les principes de la scolastique se relâchèrent et le

commerce des métaux précieux s'élargit. Les souverains n'auront plus recours normalement « pour se procurer quelque finance », à des procédés qui vaudraient aujourd'hui un conseil judiciaire au fils de famille qui les emploierait. Ils n'achèteront plus par exemple, comme le duc de Bourgogne en 1416, des centaines de pièces d'étoffe *à terme*, pour les revendre le même jour *au comptant* à moitié prix.

Les bourgeois trouveront aussi des prêts moins onéreux avec des formalités moins dures : il n'était guère de petite somme avancée, aux siècles précédents, sans un nantissement de valeur bien supérieure, ni de grosse somme aventurée sans une garantie foncière qui emportait l'éviction du possesseur. Les innombrables lettres-patentes défendant de prendre en gage les objets nécessaires au travail journalier, montrent, par leur répétition même, combien peu elles étaient observées. L'emprisonnement, suspendu sur la tête des débiteurs insolvables, était une sorte de sanction qui semblait devoir assurer l'exactitude des paiements, et qui ne prouvait au contraire que la fragilité des contrats. La loi était d'autant plus sévère en théorie qu'elle était plus faible en pratique ; de même que le Code pénal n'est jamais si terrible que dans les pays et les époques où la criminalité est la plus impunie : frappant fort parce qu'il saisit peu. Les particuliers enchérissent encore, dans leurs conventions, sur les rigueurs de l'action publique. Des emprunteurs, au XIV[e] siècle, s'engageaient, en

cas de non-paiement sous un délai fixé, à rester enfermés dans une tour de *la maison du créancier.*

« Il y a depuis longtemps, disait La Bruyère, une manière de faire valoir son bien qui continue d'être pratiquée par d'honnêtes gens et condamnée par d'habiles docteurs. » Au temps de La Bruyère les docteurs, à la vérité, s'étaient fort adoucis, et les « rentes constituées » reposant, non sur un immeuble comme les « rentes foncières », mais sur la personne et l'ensemble des biens du débiteur, étaient nombreuses sous Louis XIV. « A prendre votre costume depuis les pieds jusqu'à la tête, dit l'*Avare* de Molière à son fils, il y aurait là de quoi faire une bonne *constitution.* » Ces « constitutions », ou pensions, ne furent autre chose que l'intérêt d'un prêt, une forme du crédit personnel, une valeur mobilière répartie entre les diverses classes sociales.

Nous étions pourtant bien en arrière de nos voisins du sud et du nord, sous le rapport des institutions de crédit destinées aux petites gens. Le prêt sur gages se faisait en Allemagne et dans les Pays-Bas, dès les premières années du XVIIe siècle, d'une façon moins coûteuse et plus régulière que chez nous. Marie de Médicis, retirée à Cologne où elle mourut presque dans la misère, avait mis ses pierreries au mont-de-piété de cette ville, et notre gouvernement, pour empêcher la vente de ces bijoux, s'empressa de payer les intérêts de la somme avancée à la Reine.

La noblesse, aux États Généraux de 1614, avait proposé l'établissement de monts-de-piété « à l'instar de l'Italie, de l'Espagne et de la Flandre. » Ils auraient été associés entre eux dans toute l'étendue du royaume ; l'on fit à cet égard un projet très étudié. Quelle distance sépare le germe de la fécondation, pour tant d'idées justes ; ou, si l'on veut, combien est longue la durée de leur gestation par l'opinion publique ! Le tiers-état, que l'on trouve le plus souvent à la tête du progrès, fut néanmoins unanime à repousser cette extension du crédit, en disant « qu'il y avait déjà bien assez d'usuriers en France, et que c'était impiété et abus. » Cent soixante ans plus tard seulement, sous le règne de Louis XVI, furent institués à Paris, puis dans les principales villes, des monts-de-piété dont la mission était plus vaste que celle des nôtres, puisqu'ils prêtaient, non seulement sur les objets mobiliers et les valeurs, mais aussi sur les *effets de commerce*.

La tourmente révolutionnaire, les désastres du papier-monnaie et la confiscation, vinrent peu après jeter le désordre dans les affaires du mont-de-piété qui, proscrit d'ailleurs au nom de la liberté des transactions, ferma ses portes. La foule des gens que l'absence de crédit oblige à garantir leurs emprunts par des gages, fut de nouveau livrée aux usuriers ; des maisons de prêts s'ouvrirent, en l'an IV, sous les dénominations de Caisse auxiliaire, Lombard-Lussau, Lombard-Feydeau, Lom-

bard-Sérilly, Lombard-Augustin, en si grand nombre, dit un contemporain, que « dans certains quartiers les lanternes qui les annoncent suffiraient pour éclairer la voie publique, et épargner au département la moitié des frais d'illumination. »

Les malheureux acceptaient, sans récrimination et sans lutte, les conditions que leur imposaient ces industriels ; même ils leur savaient gré du secours qu'ils en obtenaient à si haut prix. Turgot racontait, sous l'ancien régime, qu'étant rapporteur d'un procès d'usure à La Tournelle, il n'avait jamais été tant sollicité qu'il le fût pour cet accusé ; « le plus surprenant, ajoutait-il, ceux qui me sollicitaient avec tant de chaleur étaient ceux-là même sur qui s'était exercée l'usure, objet du procès. Le contraste d'un homme poursuivi criminellement pour avoir fait à des particuliers un tort, dont ceux-ci non seulement ne se plaignaient pas, mais même témoignaient de la reconnaissance, me parut singulier et me fit faire bien des réflexions. »

A ce besoin d'argent, si impérieux qu'il ne laisse pas la liberté de discuter le taux du prêt, à cette masse sans biens qui s'estimerait heureuse encore d'être volée par ses sauveurs, presque tous les États ont donné satisfaction, dans une mesure plus ou moins large, par l'institution officielle de monts-de-piété investis de monopoles. La nécessité de ces monopoles est amplement justifiée par leur comparaison avec le régime adopté en Angleterre et en Amérique, où l'industrie libre a développé

l'usure, avec un succès qui n'a pas son pareil sur le continent.

Le nombre des emprunts de ce genre est vingt fois plus considérable en Angleterre qu'en France; à Londres seulement, opèrent 650 prêteurs patentés — *pawn-brokers* — qui reçoivent chaque année 39 millions de gages sur lesquels ils avancent 243 millions de francs. Sauf les trois boules d'or de Lombardie, qui continuent de figurer à leur enseigne, rien ne rappelle, dans ces boutiques furtives où pénètre un peuple honteux, l'institution bienfaisante due au moine démocrate de la renaissance italienne, l'illustre Savonarole. Dans ce pays de Grande-Bretagne où foisonne l'opulence, où les fonds publics, rapportant à peine 2 1/2 p. 100, se capitalisent plus haut que nulle part ailleurs, l'intérêt du prêt sur gages oscille entre 20 et 25 p. 100 et, d'après l'Act de 1872, l'objet donné en nantissement peut être vendu au bout d'un an et sept jours, si le montant de l'avance ne dépasse pas 10 schellings, sans que l'emprunteur puisse réclamer le « boni », c'est-à-dire l'excédant du produit de la vente sur la dette. Or la moitié des emprunts dans les grandes villes, à Liverpool par exemple, où ils s'élèvent chaque année à 10 millions de francs, ne sont pas supérieurs à 2 shellings.

A New-York, où le mal était identique, quelques capitalistes, émus de cette situation, se réunirent en 1894 pour créer une concurrence aux *pawn-brokers*. Ils fondèrent à cet effet une banque, dont

les bénéfices très réduits sont répartis entre les actionnaires et qui perçoit uniformément 12 p. 100 sur tous les prêts, quels qu'en soient le montant et la durée, au lieu des 24 et 36 p. 100 précédemment exigés dans les « offices » de Gobseck du Nouveau-Monde.

Les taux sont beaucoup plus favorables, grâce au développement des opérations, dans les monts-de-piété européens. Parmi ceux de France quelques-uns, dotés de fondations charitables — Grenoble, Montpellier, Angers, — prêtent gratuitement ou moyennant un intérêt modique de 1 1/2 p. 100. D'autres au contraire, grevés sans doute de charges exceptionnelles — Nantes, Cambrai, Rouen, — exigent 9 p. 100 environ pour le loyer de leurs avances. Le plus grand nombre des 45 monts-de-piété, répartis sur notre territoire, se contentent de 5 à 7 p. 100 ; le taux moyen, pour les 100 millions de francs prêtés annuellement dans ces établissements sur 4 300 000 gages est de 6 fr. 50 p. 100.

Cet intérêt est notamment celui que prélève le mont-de-piété de Paris qui représente à lui seul plus de la moitié du total — 56 millions de francs — et mérite par là même une étude spéciale. En 1804, lors de sa réorganisation, il fit payer aux emprunteurs 15 p. 100 : puis l'année suivante 12 p. 100 jusqu'en 1830 et ensuite, jusqu'à 1885, 9 p. 100. Depuis le milieu du siècle jusqu'à 1900, le *chiffre* des sommes empruntées a doublé — il était de 28 millions seulement en 1847 — mais le

nombre des objets engagés a peu augmenté d'une époque à l'autre, puisqu'il atteignait déjà 1 600 000 à la fin du règne de Louis-Philippe et n'est actuellement que de 1 900 000. La moyenne des prêts est ainsi beaucoup plus forte : 30 francs environ, de nos jours, contre 17 francs il y a cinquante ans.

La valeur des gages est donc plus grande et, de fait, ils ont changé de nature : le nombre des hardes et autres articles de première nécessité a diminué, celui des bijoux s'est accru. En 1882 il était déposé à peu près autant de bijoux que de « paquets » — terme générique sous lequel l'administration désigne toutes les autres matières. — En 1901, il était consigné *moitié moins* de « paquets » divers que de bijoux et l'importance pécuniaire de ceux-ci est deux fois plus forte que celle des autres. Cette évolution est le résultat du progrès général de l'aisance ; les familles les moins fortunées possèdent à présent des bijoux à mettre en gages. Le prix d'une montre a tellement baissé depuis vingt, et surtout depuis cinquante ans, que bien peu de personnes en sont dépourvues. D'un autre côté les vêtements sont arrivés à un si bas prix, qu'ils sont difficilement acceptés en gage après avoir été portés durant quelque temps.

Les nécessiteux ne sont pas seuls du reste à s'adresser au mont-de-piété. Il est aussi le banquier d'une légion de petits fabricants ou commerçants qui ne trouveraient nulle part un taux plus avan-

tageux que celui de 6 fr. 35 p. 100 exigé par lui. Quoique cette catégorie fournisse à peine le dixième des emprunteurs, elle absorbe plus du quart des sommes prêtées — 14 millions de francs. — Au contraire les ouvriers, qui ne reçoivent qu'un chiffre à peu près égal de 14 millions, représentent les 6 dixièmes de l'effectif des emprunteurs.

Mais aussi la destination du prêt n'est pas la même : le petit patron, quand les affaires marchent, emprunte pour *produire*, pour acheter des matières premières ; l'ouvrier emprunte pour *consommer*, pour vivre, quand le travail ne marche pas. Aussi a-t-il été constaté que ces deux motifs opposés, qui conduisent le Parisien chez « ma tante », s'excluent l'un l'autre : quand les patrons engagent de l'argenterie les ouvriers dégagent des draps et réciproquement. Fait paradoxal : la visite au mont-de-piété de toute une catégorie de patentés est un indice de prospérité industrielle. Il vient ainsi, aux bureaux de la rue des Francs-Bourgeois et dans leurs succursales, des aristocrates de la gêne et de véritables déshérités de la vie. Les seconds profitent du voisinage des premiers. Le taux de 6 fr. 35 p. 100, qui semble élevé à première vue, serait cependant beaucoup trop bas pour permettre au mont-de piété de couvrir ses dépenses *sur les deux tiers des prêts.*

Ce taux constitue une sorte d'assistance mutuelle entre les emprunteurs. On comprend que les frais généraux sont presque les mêmes pour une grosse

somme que pour une petite. Puis, l'emplacement occupé par une machine à coudre est beaucoup plus vaste que celui de 12 couverts d'argent et les risques de dépérissement d'une couverture de laine sont beaucoup plus grands que ceux d'une paire de boucles d'oreilles en diamant.

Les dépenses du mont-de-piété se composent d'abord de la rente des fonds qu'il emprunte d'une main pour les prêter de l'autre ; car il ne possède en propre aucun capital. Le service de sa dette, au taux moyen de 2 fr. 67 p. 100, lui coûte environ 1 500 000 francs par an. L'ensemble des frais d'administration, magasinage, assurances, manutention, personnel, etc., s'élève en outre à près de 2 400 000 francs. Or il appert des calculs officiels qu'avec l'intérêt de 6 fr. 35 p. 100, uniformément exigé des déposants, les prêts inférieurs à 33 francs sont, sans exception aucune, onéreux au mont-de-piété. De 34 à 117 francs les prêts lui sont coûteux ou profitables, suivant la durée du séjour des gages en magasin. Enfin, à partir de 118 francs, les opérations de prêt sont toujours rémunératrices ; le produit des intérêts dépassant, dès la première quinzaine, le montant des charges supportées par l'administration.

L'année dernière, sur 1 900 000 perceptions, un tiers (617 000) étaient en gain ; les deux autres tiers (1 283 000) constituaient des pertes, parce qu'elles n'atteignaient pas le minimum de 1 fr. 05, nécessaire pour couvrir les dépenses qu'elles avaient

occasionnées. La plupart en effet (926 000) ne dépassaient pas 0 fr. 50 et 330 000 environ donnaient de 0 fr. 05 à 0 fr. 15. Une institution qui prête de l'argent, emmagasine, transporte, épure — les matelas sont gratuitement passés à l'étuve — des gages généralement encombrants, pour une redevance aussi modeste, accomplit à coup sûr une besogne qu'aucun particulier ne saurait entreprendre, à moins d'y apporter un désintéressement peu commun.

Pour les articles chers et, d'une manière générale, pour les bijoux, le mont-de-piété pourrait se contenter d'un intérêt de 4 à 4 1/2 p. 100, à la condition de faire payer 15 ou 20 p. 100 aux nantissements divers, tels que linge, rideaux, lits de plume, violons ou bicyclettes ; celles-ci au nombre de plus de 4 000. Le mont-de-piété de Berlin suit ce procédé, plus commercial que charitable : il prend 12 p. 100, sur les prêts supérieurs à 37 fr. 50, et exige 24 p. 100, sur les prêts inférieurs à cette somme, c'est-à-dire sur toutes les pauvres choses, indispensables à la vie, dont les emprunteurs, pour vivre, ont dû se séparer.

Le séjour de ce matériel hétéroclite est parfois singulièrement prolongé : il a été vendu en 1895, douze serviettes engagées pour 8 francs en 1853. Un emprunt de 30 francs a été renouvelé pendant un demi-siècle. En ce moment les magasins du dépôt principal abritent encore un parapluie, appartenant à la petite-fille d'un ministre du roi Louis-

Philippe ; laquelle paie, depuis vingt-cinq ans, le loyer onéreux de cet ustensile.

Une pareille constance est rare ; mais aussi beaucoup de pauvres gens ne peuvent, ni rentrer en possession de leur gage, ni même proroger la durée de l'emprunt qu'on leur a consenti, parce qu'ils se sont laissés dépouiller de leur titre de propriété : la « reconnaissance », ou reçu, à eux délivrée aux guichets officiels.

Je ne sais si c'était Musette ou Mimi, ou quelque autre héroïne de Murger, qui, en une de ses heures de détresse chronique, écrivait à son bien-aimé : « Je suis dans une débine affreuse, j'ai mis ma montre « au clou » ; tâche de la dégager ; je t'envoie la *reconnaissance*, avec *la mienne.* » — A quoi l'ami, sans scrupule, répondait : « Je suis encore moins fortuné que toi-même, j'ai vendu la « reconnaissance » ; c'est moi qui t'en dois. »

Dès cette époque florissait en effet, dans la capitale, le trafic des reconnaissances du mont-de-piété, favorisé par l'écart existant, entre la valeur des objets servant de garantie au prêt, et la modicité relative de la somme avancée par l'établissement. Les marchands, spéculant sur l'estimation infime des gages, achetaient aux emprunteurs, pour une somme naturellement très inférieure à celle qu'ils savaient les revendre, ces modestes papiers, derniers vestiges de la possession d'un paletot, d'un matelas ou d'un anneau de mariage, qu'on ne reverrait plus.

Les malandrins actuels savent déposséder encore à meilleur marché la population indigente. Il existe à Paris 450 maisons de « commerce », dont l'unique fonction est de prêter aux besoigneux, *à un taux qui varie de 60 à 120 pour 100 par an* — contre dépôt de leur reconnaissance — un cinquième en plus de la somme que le mont-de-piété leur a déjà avancée. Cette spéculation eut pour inventeur, vers 1879, un nommé Neuburger, Prussien d'origine, qui la pratiqua le premier dans un local de la rue de Buci. Depuis lors, bien que cet ingénieux personnage, traduit devant les tribunaux, ait été condamné et finalement expulsé, on voit quel régiment d'imitateurs. Leur pullulement a lassé la justice ; elle en traduit à sa barre chaque année une ou deux douzaines, mais il est peu de délits plus difficiles à saisir que l'usure.

On connaît son masque classique : vente aux emprunteurs, sous un nom supposé, de marchandises invraisemblables ou imaginaires, charretées de lard ou cargaisons de vins de Champagne, locomotives ou fauves de ménagerie, que le prêteur rachète incontinent à moitié prix. On cite, dans les annales du métier, le fameux bateau de charbon, amarré au quai du Louvre, qui pendant cinquante ans figura dans tous les marchés. Les brocanteurs sur reconnaissances, féconds en moyens d'éluder la loi, trouvent d'ailleurs, dans les bénéfices qu'ils réalisent le moyen de supporter aisément l'amende dont on peut les frapper. Ils détiennent à peu près

la moitié des reconnaissances délivrées annuellement par le mont-de-piété et, chose triste à dire, les millions qui forment leur fonds de roulement appartiennent, pour partie, à des bourgeois qui, satisfaits de placer leur argent à gros intérêts, se persuadent sans doute à eux mêmes qu'ils ignorent l'usage que l'on en fait.

Le hasard a fait tomber entre les mains de l'administration du mont-de-piété un document édifiant : c'est une circulaire, discrètement adressée à ces clients choisis, où se trouve exposée l'opération de père de famille à laquelle les destinataires sont conviés. La commandite sollicitée consiste en bons de participation de mille francs, rapportant 240 francs par an, payables chaque mois par mandats-poste : « Nous ne sommes pas une banque, disent ces honnêtes gens, nous ne jouons nullement avec les capitaux qui nous sont confiés, ni aux courses, ni à la Bourse. » Et après avoir expliqué la sécurité parfaite dont jouissent les sommes ainsi engagées, garanties par des reconnaissances d'une valeur très supérieure, les rédacteurs de ce prospectus concluent, fort judicieusement, qu'un pareil intérêt de 2 pour 100 par mois « n'a jamais été donné jusqu'à ce jour par aucune spéculation commerciale ou industrielle ».

Ce qu'ils n'ajoutent pas, c'est qu'ils peuvent servir l'intérêt promis d'autant plus aisément qu'ils prêtent eux-mêmes cet argent à des taux trois ou quatre fois supérieurs, allant jusqu'à 10 pour 100

par mois. Et à quelle clientèle ! Le bénéfice de ces écumeurs de mansardes sort des poches les plus misérables de Paris, des poches alimentées souvent par le bureau de bienfaisance. Et le préjudice causé aux malheureux est beaucoup plus grand que le profit des sangsues qui les sucent, parce qu'ils se trouvent dépossédés, pour quelques francs, d'un objet indispensable que, plus tard, s'ils sortent de la gêne, ils achèteront de nouveau au prix fort.

Peu importe alors que le mont-de-piété parisien ne demande à tous qu'un intérêt faible, que le renouvellement des prêts y soit aisé ! Lorsqu'il n'a plus rien à engager, le pauvre engage ses reconnaissances ; il en possède en général une dizaine. Ses titres le quittent ainsi un par un ; pendant plusieurs mois il se soumet aux conditions léonines qu'il a souscrites, puis il se lasse. Il est alors déchu de son droit, le prêteur devient propriétaire à sa place. Lors même qu'il se libère du principal et des frais, il n'en a pas moins payé un intérêt effroyable.

Les commissaires-priseurs, aujourd'hui personnellement responsables, sont amenés, par la crainte d'éprouver des pertes, à priser les gages fort bas. Il est facile de le constater par le prix qu'atteignent ces objets, lorsqu'ils sont livrés aux enchères publiques : les matelas et les lits de plume ont été vendus, en 1899, avec un « boni » de 70 pour 100, représentant l'excédent de leur valeur marchande sur le prêt consenti. A ce mal, le directeur du

mont-de-piété, M. Edmond Duval, philanthrope et homme de progrès, a proposé un remède fort simple : faire prêter par l'établissement, non plus le tiers ou la moitié, mais les neuf dixièmes de la valeur des objets présentés en nantissement. Ces reconnaissances seraient déclarées inaliénables et nul n'aurait d'ailleurs avantage à s'en emparer. Un projet très approfondi, approuvé par le conseil de surveillance du mont-de-piété, puis par le conseil supérieur de l'Assistance publique et par le conseil municipal de Paris, fut soumis à la Chambre en 1893.

Quel accueil croit-on qu'une assemblée démocratique, préoccupée, dit-elle, de mettre le crédit à la portée des petites gens, ait fait à une proposition du gouvernement qui, remplaçant les courtages des commissaires-priseurs par un traitement fixe, permettait de ruiner, dans sa base même, l'industrie malfaisante des brocanteurs? Elle l'a écartée, presque sans débats, grâce à la formule commode d'un « renvoi à la commission ». Il n'y pas lieu de rechercher ici les mobiles qui ont poussé à la tribune les adversaires de cette réforme, que de bas intérêts privés, embusqués sur son chemin comme sur celui de toutes les réformes, cherchent à arrêter.

Heureusement le palais législatif a ceci de commun avec celui de la Belle au Bois dormant, que les questions y peuvent sommeiller longtemps sans vieillir. Je n'ai pas le pouvoir de secouer le

carton léthargique où repose, depuis neuf ans, le dossier de cette affaire; mais il est bon que l'opinion, l'impartiale opinion, soit dûment informée. Le moment ne serait-il pas venu de boucher les fissures d'un règlement suranné, qui entretient, derrière l'institution chargée de secourir les pauvres, une horde attachée à les dépouiller?

Depuis 1892 une nouvelle sorte de gages a été admise au mont-de-piété : les valeurs mobilières, contre le dépôt desquelles il prête des sommes qui, par leur modicité et par la qualité des emprunteurs, rentrent essentiellement dans le crédit populaire. La presque totalité de cette clientèle se compose d'ouvriers (48 000), d'employés (33 000) et de petits marchands ou fabricants (46 000). Un cinquième des avances demandées ne dépassent pas 100 francs et les deux tiers d'entre elles sont inférieures à 300 francs. L'administration s'occupe d'étendre son action bienfaisante au prêt sur titres de pensions civiles et militaires. Légalement, ces pensions sont « incessibles et insaisissables », mais la pratique ne suit pas toujours la théorie.

On se doute peu du nombre des malheureux retraités qui, poussés par la gêne, engagent leur titre de pension chez le changeur usurier. Pour un trimestre avancé, celui-ci leur en retient deux, si ce n'est plus. On a cité le cas d'un pauvre diable qui avait ainsi obtenu 249 francs, et qui, après avoir versé par acomptes successifs plus de 2 000

francs à son *bienfaiteur* se trouvait n'avoir pas encore remboursé un sou du prêt initial. La médaille militaire donne droit à une pension annuelle de 100 francs payable par semestre ; mais beaucoup de titulaires ne touchent jamais plus de 40 francs tous les six mois et laissent, à chaque renouvellement de l'emprunt, 10 francs entre les mains du prêteur.

Ce dernier est dans l'usage de faire contracter au client une assurance sur la vie à son profit ; mais il est toujours passible de poursuites correctionnelles. De plus le titulaire pourrait exiger la restitution de son brevet, ou s'en faire donner un double par l'État, ou encore refuser le certificat de vie sans lequel les arrérages ne peuvent être perçus. Les risques de l'opération retombent lourdement sur les débiteurs de cette catégorie, qui trouveraient à bon compte au mont-de-piété les fonds dont ils ont besoin.

II

Les Bons Crépin-Dufayel.

Les ventes à tempérament. — Prix du crédit pour les riches et pour les pauvres. — « Crépin, aîné, de Vidouville (Manche). » — Ses débuts par la photographie. — Création des bons : leur succès. — Ils s'étendent à toutes les marchandises. — G. Dufayel. — 70 millions d'affaires. — Pourquoi l'industrie des ventes par abonnement a été jugée avec peu de faveur. — La « camelotte » et la « surbine ». — L'escamotage de la marque. — Les montres et les pianos vendus à terme. — Causes du succès de Crépin-Dufayel. — Alliance avec la *Samaritaine*. — Bénéfice apparent de 18 p. 100. — Frais généraux de 14 p. 100. — Les « abonneurs » et receveurs. — Les feuilles fictives. — 600 000 abonnés. — 2 francs par semaine. — Le système est moralisateur mais trop cher.

Le prêt d'un capital pour une année n'est autre chose que la vente d'une somme d'argent à un an de crédit ; de même la vente d'une armoire ou d'un costume, à un an de crédit, est exactement semblable au prêt de la valeur de ce costume ou de cette armoire pendant un an. Les privilégiés de l'aisance se procurent aisément capitaux et marchandises ; ils trouvent de l'argent parce qu'ils inspirent de la confiance, ils inspirent confiance parce qu'ils ont de l'argent. Les personnes sans fortune

ne trouvaient naguère ni crédit, ni argent, précisément parce qu'elles sont dépourvues de l'un et de l'autre. Leur confier des fonds en échange d'un gage, est déjà leur apporter un secours notable : c'est aussi rendre service à cette masse dénuée de ressources, que de lui livrer des objets nécessaires ou utiles, sans exiger d'elle le débours immédiat de leur valeur.

A la condition toutefois de ne pas majorer le prix de ces objets au point que le délai concédé pour le paiement devienne matière à usure. Dans tout commerce, dans toute industrie, le crédit impose au vendeur un surcroît de frais généraux ; il coûte quelque chose et ce quelque chose est mis toujours à la charge de l'acheteur, qui l'acquitte sans trop l'apercevoir, les riches chez leur carrossier ou leur couturière, les pauvres chez leur boulanger, et ce n'est pas ici que le crédit est le moins cher. Il s'est fondé, depuis une quarantaine d'années, un certain nombre d'établissements ayant pour but la *vente à crédit*, aux classes laborieuses, des habits, des meubles et en général de tout ce que détaillent, au comptant, les magasins ordinaires de nouveautés. La plupart ont disparu ou végètent ; un seul a prospéré — la maison Crépin- Dufayel ; — son chiffre d'affaires atteint annuellement 70 millions de francs.

Libéré du service militaire comme caporal, Crépin qui, pour se distinguer d'un concurrent installé dans sa rue, adopta plus tard cette raison sociale :

« Crépin aîné, de Vidouville (Manche) », se souciait peu de retourner au village natal pousser la charrue aux côtés de son père. Échoué à Paris, il débuta dans une imprimerie où il n'arrivait pas à gagner plus de 1 fr. 50 par jour. La photographie le tenta et, après avoir exercé quelque temps ce nouveau métier — il avait alors 37 ans — l'idée lui vint d'offrir, moyennant 1 franc versé comptant, 20 portraits photographiques dont le prix, fixé à 20 francs, devait être acquitté par à-comptes longuement échelonnés. C'était en 1856, dans la primeur des inventions qui venaient de transformer le daguerréotype.

Les clients affluèrent ; de l'aurore au coucher du soleil, Crépin photographiait sans trêve. Débordé par la besogne, il s'adjoignit des aides, devint patron et engagea un personnel de courtiers qui multipliaient les chalands. Il songea aussitôt à leur vendre, dans les mêmes conditions de paiement, autre chose que leur image : du linge, des vêtements. Et, comme il n'avait pas le moyen d'acquérir lui-même ces marchandises pour les revendre, il s'entendit avec certains commerçants qui prirent, pour espèces sonnantes, les « bons d'achat » émis par lui.

Le mécanisme de l'opération était fort simple et il a peu varié depuis l'origine : Crépin délivrait à ses « abonnés » — c'est le terme en usage — des « bons » de crédit d'une valeur cinq fois supérieure à la somme qui lui était versée en argent. Munis de ces titres les porteurs faisaient immédiatement

emplette de ce qu'ils désiraient, dans les magasins dont on leur remettait la liste et entre lesquels ils avaient le droit de choisir. Le montant des bons était ensuite soldé par Crépin, à la maison qui les avait reçus en paiement, sous déduction d'une remise convenue.

L'attrait et, dans les milieux très modestes auxquels on s'adressait ici, le besoin du crédit est si grand que l'entreprise réussit à merveille. Les affaires augmentaient chaque année d'un million de francs ; le local des Batignolles, devenu insuffisant, était abandonné pour un autre et, après plusieurs agrandissements successifs, à la boutique du début s'est substituée une administration pompeuse étalant boulevard Barbès, sur un terrain de 17 000 mètres, des bâtisses à coupole ornées de statues de Falguière et d'un fronton de Dalou. Il s'y trouve des écuries copieuses en marbre et une « harmonie » de 100 musiciens amateurs, employés aux recouvrements.

Le fondateur de cette vaste machine n'en a pas vu l'apothéose ; même il a maigrement joui de son succès. Sa raison s'était troublée ; il lui fallait, de temps à autre, s'enfermer de longs mois dans l'isolement; dix ans avant sa fin il avait dû abandonner la direction de sa maison et se retirer à la campagne. Dans sa famille, nul successeur capable ; un fils unique, mort ruiné à Londres, malgré les millions hérités par lui de son père. A ces médailles de chance, dont la foule ne voit que la face, il ne manque pas de tristes revers ! La veuve de

M. Crépin, une lingère, fille du peuple comme lui, distingua dans le personnel des bureaux un jeune homme, entré en 1871, M. G. Dufayel, qu'elle s'associa. Elle lui confia peu à peu la direction de l'établissement et finit par le lui vendre, avec la faculté de s'acquitter, lui aussi, par abonnement.

Quoique cette spéculation ait largement réussi, ainsi qu'en témoigne le chiffre cité plus haut; quoique ses effets semblent pleinement louables, puisqu'elle met le crédit à la portée des plus humbles et développe les habitudes d'économie, en aidant le prolétaire à acquérir des objets durables — les consommations de bouche sont exclues de la liste — sans nuire à ses besoins journaliers, l'industrie des ventes « par abonnement » est en général jugée avec peu de faveur. La médiocre estime dont elle jouit dans l'opinion n'est pas sans causes : les inventeurs de cette combinaison n'étaient rien moins que des âmes charitables, poussées par le désir de rendre service à leur prochain. Ils n'éprouvaient d'autre ambition que celle de s'enrichir ; ce qui, au demeurant, n'avait rien de criminel.

Mais, dénués de capital, sujets à des pertes nombreuses et grevés de frais énormes, pour faire suer goutte à goutte à ces innombrables débiteurs, qui presque tous vivent de leur travail, le montant des sommes avancées, les lanceurs de bons exigeaient une remise démesurée des marchands, auxquels ils envoyaient de la clientèle. Ces marchands à leur tour, pour s'indemniser des commissions de 40 et

50 p. 100 qu'ils avaient consenties, se rattrappaient sur le public en livrant de pure « camelotte » ou en majorant effrontément leurs prix.

Dans tel magasin, vendant à la fois au comptant et à terme, les commis avaient l'ordre de dissimuler et, s'il le fallait, d'escamoter d'un coup de ciseau, la marque apposée en chiffres connus, lorsqu'ils soupçonnaient avoir affaire à un « abonné », auquel était ménagée une forte « surbine ». Les tours et les « trucs » de ce genre, bientôt révélés ou devinés, déconsidéraient et le régime des bons en lui-même et les négociants qui les acceptèrent et dont on se méfia. Quelques procès retentissants, à l'occasion de montres et de pianos ainsi écoulés, dont le tribunal de la Seine eut à connaître, prouvèrent que cette méfiance était fondée.

Aussi l'établissement Crépin-Dufayel n'eut-il jamais pris son essor actuel, s'il n'avait rencontré un jeune couple — les époux Cognacq — qui venaient de fonder en 1872, à l'enseigne de *La Samaritaine*, une maison de nouveautés dont j'ai naguère conté l'histoire [1]. M. Cognacq accueillit les « bons », parce qu'en augmentant le total de ses ventes, ils lui permettaient de s'approvisionner en gros, à meilleur marché ; ce dont il tirait un bénéfice positif pour les marchandises débitées contre espèces. Espèces ou papier furent au reste traités chez lui sur un pied d'égalité parfaite. Satis-

1. Voyez le tome Ier du *Mécanisme de la Vie moderne*, les *Magasins de nouveautés*.

faits de la *Samaritaine*, les abonnés de Crépin lui valurent une vogue rapide et, par là même, multiplièrent l'émission des bons dont les trois quarts vont à ses comptoirs.

Présentés par le magasin dont il s'agit à la caisse Crépin-Dufayel, ces bons y sont immédiatement payés, avec une retenue de 18 p. 100. Comment, dans le commerce des nouveautés, où le profit net est très mince, a-t-il été possible d'accepter une charge aussi lourde, même en économisant sur les autres frais généraux et en réduisant les gains au minimum, c'est ce que je ne me chargerai pas d'expliquer. L'acheteur, toujours éveillé sur ses intérêts, capable de comparer les prix parmi les offres concurrentes qui lui sont faites, dans les différents catalogues et de discerner, par l'usage, les qualités relatives des marchandises, ne se porterait pas sans doute avec constance dans un bazar où il serait trompé.

Il n'en est pas moins vrai que les maisons qui « travaillent » ainsi, ne reçoivent, pour 100 francs de bons, que 82 francs d'argent ; qu'elles pourraient, en livrant les mêmes articles *au comptant*, faire bénéficier leur clientèle de 18 p. 100 de rabais autrement dit, que l'acheteur paie 18 p. 100 le crédit qui lui est consenti. Il le paie même davantage puisqu'il fait, à la délivrance des bons, un versement immédiat *en monnaie*, dont la quotité — le cinquième jusqu'à 50 francs — augmente progressivement au quart ou au tiers pour les sommes supérieures.

Cependant cette part de 18 francs pour 100 francs, bénéfice brut de l'établissement Dufayel, qui paraît lui réserver un intérêt formidable, ne laisse qu'un profit assez mince, par suite des dépenses nécessaires pour assurer à des rouages aussi compliqués un fonctionnement sûr. En 1880, lorsque le chiffre d'affaires était seulement de 5 millions, les frais généraux atteignaient 19 p. 100 et, si les remises des magasins n'eussent été beaucoup plus fortes, la maison eut été en perte, même sans tenir compte du loyer des sommes qui lui étaient dues. Les frais, décroissant peu à peu, s'élèvent encore, paraît-il, à 14 p. 100, absorbés presque exclusivement par le personnel administratif; car les pertes occasionnées par les mauvais payeurs, ne sont que de 1 à 2 p. 100.

Les « abonneurs » et receveurs, au nombre de 800, se partagent les divers quartiers de Paris, subdivisés en 176 sections. L' « abonneur » est le courtier, le recruteur de cette armée de clients dont l'effectif annuel, dans la capitale et sa grande banlieue, dépasse 600 000. Il touche 5 p. 100 sur les engagements nouveaux qu'il apporte, et conserve indéfiniment la moitié de cette commission sur ses anciens clients qui prennent de nouveaux bons. Les contrats ne deviennent définitifs qu'après approbation du service des renseignements. Celui-ci consulte d'abord ses archives où sont classés, au nom de leurs titulaires, tous les livrets de bons émis depuis vingt-cinq ans ; précieux dossiers de

police privée, mais auxquels on ne peut se fier tout à fait parce que les hommes et les situations changent vite. Des inspecteurs sont envoyés pour s'enquérir de la moralité et des moyens d'existence de l'abonné proposé. On leur remet chaque matin trente feuilles à remplir, dont une, *fictive*, porte un nom et une adresse de fantaisie ; cela pour contrôler leur travail et s'assurer qu'ils prennent leurs informations en conscience.

Quant aux abonnés en cours, quinze omnibus partent chaque matin à huit heures et transportent, dans les quartiers éloignés, les receveurs qui doivent extraire 1 ou 2 francs par semaine, de poches très diverses mais uniformément peu garnies. Ces recouvrements sont effectués à tour de rôle, chez le même abonné, par trois receveurs différents, dont l'alternance hebdomadaire aide à vérifier la régularité des visites.

Grâce à cette organisation savante, aux employés choisis dont il dispose et qui, tous, ont quinze et vingt ans d'expérience de leur besogne, l'établissement Crépin-Dufayel réduit au minimum le nombre des mauvaises créances, des bons falsifiés et des escroqueries multiples qui le menacent : trois personnes composent à elles seules, tout son service du contentieux. Dans une opération qui comporte tant d'aléas, puisqu'elle ne s'adresse qu'à des individus sans surface, auxquels on ne demande aucun billet à ordre, un pareil résultat fait honneur à la probité de la population parisienne.

Il est clair pourtant qu'en cas de guerre, de panique ou de calamité nationale, toujours accompagnée d'un arrêt du travail, la plupart des abonnés se trouveraient incapables de tenir leurs engagements. Les contrats Dufayel prévoient ce cas extrême, où ils se réservent de suspendre toute livraison à crédit ; mais, pour les livraisons déjà effectuées, ils rencontreraient de grosses défections parmi leurs débiteurs, sans pouvoir faire attendre les créanciers : horlogers ou confectionneurs, marchands de meubles ou de bicyclettes.

Ce risque éventuel, non moins que l'intérêt du fond de roulement nécessaire — une vingtaine de millions de francs — suffit-il à justifier les profits importants d'une industrie aussi vaste ; ces gains au contraire seraient-ils disproportionnés avec le service rendu ? Peu importe. Seulement, par la force même des choses, par les frais généraux qui lui incombent, cet organisme est amené à vendre, bien que de façon détournée, au prix exorbitant de 18 p. 100 le crédit *de six mois* qu'il procure. L'ouvrier ou l'employé, qui placerait à la caisse d'épargne l'argent nécessaire à ses acquisitions, s'éviterait une pareille surcharge ; mais beaucoup n'auraient pas le courage d'économiser par avance pour acheter l'objet convoité et seront néanmoins capables, *une fois l'achat réalisé*, de s'acquitter peu à peu de leur dette. Le système a donc un côté moralisateur, mais il coûte trop cher.

III

Le crédit mutuel.

Premières applications de la mutualité au Crédit foncier. — Les anciens Monts-frumentaires. — Une banque populaire sous le second empire. — La « Société de crédit au travail ». — La « Caisse d'escompte des associations populaires ». — Elle fait perdre à la Banque de France beaucoup d'argent. — La « Caisse des associations coopératives ». — Elle ne prête rien. — La « Caisse centrale de l'épargne et du travail ». — Germe de mort de ces gros établissements. — « Société de crédit agricole ». — Les mutualités de crédit créées en Allemagne, par Schulze-Delitsch et par Raiffeisen. — Luzzati en Italie. — Les banques populaires françaises. — M Eugène Rostand et le *Centre fédératif du Crédit populaire*. — M. Louis Durand et l'*Union des Caisses rurales et ouvrières*. — Pourquoi les banques populaires ne font qu'un petit chiffre d'affaires en France. — Les traites de 125 000 fr. des établissements allemands ou italiens. — Prêts sur l'honneur. — Argent sans emploi. — Résultats moraux. — Un peu de pain venu du ciel.

N'est-il pas possible de faire des avances d'argent à la masse besoigneuse à un taux moindre de 18 pour 100, ainsi que Crépin-Dufayel; moindre même de 6,30 pour cent, ainsi que la moyenne des monts-de-piété et sans exiger le dépôt d'un gage, dont la jouissance est enlevée à l'emprunteur? Telle est la question que s'efforce de résoudre une

institution, nouvelle encore dans notre pays : celle du prêt populaire coopératif.

L'Allemagne, la Belgique, l'Italie, l'Autriche, nous ont de beaucoup devancés sur ce terrain. Il y a plus de cent ans la Prusse faisait les premières applications de la mutualité au crédit foncier, au moyen de ses *landschaften*, pour les étendre en 1850, au crédit personnel urbain et agricole. La France devait rester longtemps étrangère à cette idée qui se répandit dans l'Europe centrale et jusqu'en Russie. Certaines de nos communes rurales avaient fondé, au XVIIIe siècle pour l'usage de leurs habitants, des *monts-de-grains*, qui prêtaient à Noël la semence aux laboureurs, moyennant un intérêt de 5 pour 100, payable au mois de septembre *en nature*, au moment de la restitution du grain emprunté. Ces « monts-frumentaires », administrés par le châtelain, le curé, les consuls élus et les cultivateurs notables, avaient disparu, sans laisser même le souvenir de leur existence, lorsque apparut, sous le second empire, la première société de banque populaire.

Quelques ouvriers parisiens eurent l'idée de mettre en commun leurs économies, pour se procurer mutuellement le crédit. Ils agissaient en secret comme des conspirateurs. Les réunions, raconte l'un des fondateurs, « étaient difficiles et dangereuses. On ne pouvait choisir ni son endroit, ni son jour. Mais le besoin de montrer ce que peut l'initiative particulière, les services que nous

attendions de cette communauté, nous firent risquer notre tranquillité. On se groupa donc dans les vignes de Montreuil, au bois de Vincennes, dans les clairières, et, là assis en rond, les femmes et les enfants autour, en vedette, on discutait le réglement, on votait les articles, on nommait les fonctionnaires, puis on enterrait les bulletins. Joyeux de la besogne faite, chaque assemblée dans les champs ou dans les bois se terminait par un banquet modeste, mais qui nous procurait les jouissances qu'on goûte aux moments d'enthousiasme. »

Ainsi fut inauguré en France le crédit mutuel, sous le nom de « Banque de solidarité commerciale », par neuf adhérents qui se cotisèrent pour la première fois le 2 juin 1857. Comment et pourquoi l'élan fut-il arrêté ? Cette association prospéra d'abord ; 200 similaires furent fondées à son exemple ; mais, déviant de leur principe originel et brûlant les étapes inévitables de toute innovation, au lieu de développer le crédit, ce fut la production coopérative qu'elles prétendirent du premier coup aborder. Les ouvriers, disait plus tard l'un d'eux, « ont mal compris leur affaire; ils ont cru que le travail était tout et ont complètement oublié le capital. »

En 1863 le mouvement de l'Allemagne commence à être connu; on cherche à le suivre : « Il faut, écrivait G.-P. Beluze, faire pour les travailleurs ce qu'on a déjà fait pour les propriétaires avec le

crédit foncier et le crédit mobilier. » Là-dessus fut fondée une « Société de crédit au travail », avec 400 francs d'espèces versées. Elle progressa rapidement; trois ans après, en 1866, le nombre des sociétaires était de 1 200 et le capital souscrit de 200 000 francs. L'établissement, qui faisait déjà 10 millions d'affaires, périt cependant d'une façon misérable parce qu'il s'était engagé dans la voie périlleuse des avances aux associations ouvrières. Il avait commencé par de faibles prêts; puis, les sociétés débitrices périclitant, pour ne pas perdre ses premiers sacrifices il en consentit de nouveaux. et finit par avoir à sa charge deux entreprises où il était à découvert de 300 000 francs. Dès lors, incapable de marcher, faute d'argent, il dut confesser la vérité à ses commanditaires. La consternation fut générale; on voulut poser de nouvelles règles, revenir à la sagesse, mais trop tard. La confiance était perdue; il ne se trouva plus de souscripteurs et le *Crédit au travail*, mis en faillite en 1868, ne distribua pas plus de 18 pour 100 à ses créanciers.

Un second désastre, presque simultané, acheva de discréditer en France les banques populaires. M. Léon Say avait fondé avec M. Walras, en 1865, la *Caisse d'escompte des associations populaires*. Quoique les instigateurs de cette affaire fussent des hommes d'expérience, elle s'exposa aux mêmes périls, commit les mêmes fautes et eut le même sort. La Banque de France avait réescompté du papier à

cette caisse et perdit avec elle beaucoup d'argent, que les administrateurs, dont la bonne foi était entière, furent dispensés, grâce à l'intervention de M. de Rothschild, de rembourser personnellement.

L'expert-comptable judiciaire résumait ainsi les fautes commises par le directeur avant de sombrer : « Mode illégal de réalisation des gages ; transformation dans les noms pour mieux dissimuler l'insolvabilité ; employés de la maison, titulaires complaisants de syndicats. Pour l'escompte, la caisse admet des repris de justice flétris par des condamnations infamantes, un usurier cultivant l'abus de confiance, un marchand de vin taré en voie de devenir faussaire. Elle passe des remboursements fictifs au moyen de virements de comptes. En somme, concluait l'expert, tous les moyens ont été mis en œuvre pour faire croire à une entreprise sérieuse reposant sur des garanties de premier ordre et il résulte de mon travail que le tout a été purement chimérique ».

Si la Banque de France, après de pareilles fraudes, est devenue défiante à l'endroit des banques populaires, on ne saurait s'en étonner. Les organismes de ce genre doivent se constituer par en bas, c'est-à-dire par les intéressés eux-mêmes, mettant en commun leurs moyens et leurs responsabilités ; ce principe essentiel fut oublié. On imagina de créer un établissement central, avec des capitaux puissants : « L'Empereur, disait le *Moniteur* du 16 janvier 1866, préoccupé de développer l'esprit

d'union dans les classes laborieuses, a invité quelques personnes de bonne volonté à fonder une *Caisse des associations coopératives.* »

Elle commença avec un million dont Napoléon III avait fourni la moitié ; à sa tête étaient des hommes pratiques, dont la sagesse vit tout de suite l'extrême danger des opérations qu'on leur proposait de faire. Ces hommes, avant de prêter de l'argent, demandaient des garanties que les ouvriers ne purent pas leur donner. Aussi la caisse ne perdit rien, pour une raison bien simple, c'est qu'elle ne prêta jamais rien.

En 1880, M. Donon fonda la *Caisse centrale de l'Épargne et du Travail*, avec l'intention de susciter, dans chaque arrondissement de Paris, une banque populaire qui s'appuierait sur la caisse centrale. La politique et l'agiotage se mêlèrent à l'humanitarisme ; par le choix des membres qui composaient le conseil, le fondateur montrait qu'il comptait sur leurs noms pour décider le peuple à lui confier son argent. Faux calcul, les ouvriers ne vinrent qu'en petit nombre. Pour retenir ceux des sociétaires qui étaient de bons agents électoraux on leur accordait toute facilité d'accès aux coffres-forts. Telle de ces banques de quartier eut jusqu'à sept administrateurs mis successivement en faillite ; aussi disparurent-elles l'une après l'autre. La caisse centrale comprit qu'elle devait renoncer à une entreprise impossible et liquida avec de grandes avaries.

Tous ces gros établissements portaient d'ailleurs en eux un germe de mort : sans contact avec les classes urbaines ou rurales, parmi lesquelles ils étaient censés devoir recruter leurs pratiques, ils durent s'adonner, pour vivre, à de toutes autres occupations que celles de leur but initial. La « Société de crédit agricole » qui de toutes eut la plus longue existence, disparut en 1876, compromise dans des spéculations avec le gouvernement égyptien, complètement étrangères au crédit de l'agriculture.

Mais ce qui peut surprendre davantage c'est que, chez certains esprits, les leçons du passé n'aient pas semblé avoir laissé de traces. Sans parler des diverses propositions de loi qui ont été déposées à la chambre, n'avons-nous pas vu, il y a quelques années, une nouvelle tentative faite par un *Syndicat national du crédit agricole*, qui a cherché à se constituer au capital de 40 millions pour répandre de Paris le crédit par toute la France ? Le projet échoua et fut abandonné six jours plus tard. La sagesse des populations rurales les avait détournées de ce mirage.

Tandis qu'en France des projets mal conçus avortaient ainsi l'un après l'autre, l'idée du crédit mutuel faisait son chemin à l'étranger. Raconter son prodigieux succès au delà de nos frontières m'entraînerait hors du cadre de cet ouvrage ; bien des lecteurs sont édifiés déjà sur l'importance des résultats obtenus.

Il me suffit de rappeler ici que depuis un demi-siècle, où, à quelques années d'intervalle, deux inconnus, sans appuis, sans fortune, sans expérience, mais doués d'un esprit juste et d'un cœur passionné pour le bien du peuple, Hermann Schulze, petit juge de canton, Raiffeisen, officier d'artillerie démissionnaire, fondèrent, l'un à Delitsch dans la Saxe prussienne, l'autre dans un coin du Palatinat à Heddersdorf-Neuwield, les premières mutualités de crédit urbain ou rural, sous deux formes différentes, l'Allemagne a vu se grouper 10 000 sociétés populaires, autour d'un millier de banques coopératives, où sont déposés 660 millions de francs et dont les opérations annuelles atteignent 2 milliards et demi. En Italie, les institutions analogues, dont la première fut inaugurée par Luzzati à Milan, en 1858, avec un capital de 700 francs, ont également prospéré puisqu'elles possèdent plus de 400 millions de francs de dépôts.

Chez nous, les premières manifestations sérieuses du crédit coopératif ne remontent pas au delà d'une quinzaine d'années ; c'est même seulement depuis sept à huit ans que, sous l'effort parallèle ou combiné d'une élite d'apôtres du progrès social, parmi lesquels se rencontrent des gens de toutes professions et de toutes croyances, l'entreprise est parvenue à vaincre les difficultés du début. Tous les essais n'ont pas également réussi ; dans le commerce de l'argent il suffit de l'imprudence d'un jour

pour faire évanouir le fruit de nombreuses années de travail.

Fonder sans capital des banques populaires, où les frais généraux dépassent pendant longtemps les bénéfices, paraît déjà assez malaisé ; mais la plus grosse difficulté est de trouver de bons directeurs. Le *Crédit mutuel* débutant à Paris rue de Valois en 1882, après avoir duré douze ans et groupé de petits patrons à qui il escomptait 2 millions de francs d'effets, se vit forcé de liquider, parce que son président avait abusé de l'autorité qui lui était dévolue pour passer à l'établissement du papier de complaisance, revenu impayé. Au contraire, la banque coopérative de Menton a, depuis 1883, enfanté dans sa région le crédit agricole, et voit le total de ses écritures atteindre aujourd'hui 69 millions de francs parce qu'elle est conduite avec sagacité par M. Rayneri l'un des chefs de ce mouvement contemporain.

De même la Société de crédit mutuel de Poligny a pu, depuis 1884, avancer 3 millions de francs aux agriculteurs de son entourage. Ces initiatives essaimèrent autour d'elles lentement. En 1889, l'on ne comptait pas plus d'une vingtaine d'associations analogues. A cette époque se réunit à Marseille, sous la présidence d'un économiste dévoué à la doctrine coopérative, M. Eugène Rostand, un congrès dont l'influence fut décisive. Les hommes s'y unirent et les idées s'y dégagèrent.

Les résultats se chiffrent, à l'heure actuelle, par l'existence d'environ 700 associations de crédit

populaire, urbain ou rural. Les premières sont au nombre d'une trentaine seulement, dont les six plus importantes disposent d'un million de capital, versé par 2 300 associés. Parmi les sociétés agricoles, dont l'effectif est vingt fois plus fort, 388 ont fourni quelques détails sur leur fonctionnement : elles se composent de 16 000 membres et ont prêté en 1899, 5 millions et demi de francs.

Pécuniairement, le progrès peut sembler mince ; moralement il est considérable. Des cadres sont dressés, les esprits s'ouvrent à des habitudes nouvelles ; le *self help* — l'aide-toi toi-même — s'implante parmi le peuple, surtout parmi le peuple des campagnes qui acquerra la notion de sa force en prenant conscience de sa richesse, plus grande que celle d'aucun banquier, et qui apprendra à s'en servir chez lui et pour lui. L'État, dans cette expansion de la mutualité, n'a joué qu'un rôle très effacé. La loi du 5 novembre 1894 contient, au profit de ces petites sociétés, des exemptions fiscales raisonnables et réduit à leur minimum les formalités de constitution. Elle ne les autorise toutefois qu'entre personnes exerçant la profession d'agriculteur ou une profession connexe ; elle laisse en dehors tous les autres métiers ou commerces qui s'exercent dans les communes champêtres et qui ont aussi besoin de crédit. D'où, pour les caisses cantonales cette alternative : rester dans la légalité, en refusant leur concours à qui n'est pas cultivateur, ou l'accorder à cette catégorie de gens en violant la

loi. A quoi, le plus souvent, les caisses se resolvent sans peine.

Une autre loi (1895) a permis aux caisses d'épargne d'employer en prêts aux sociétés de crédit mutuel un cinquième de leurs ressources. Mais, par la brèche ainsi pratiquée dans notre vieux système centraliste, c'est à peine si trois ou quatre d'entre nos caisses d'épargne ont songé à passer jusqu'à ce jour; tellement est grande la routine qui leur fait, en France, porter tous leurs fonds au Trésor; tandis qu'à l'étranger, — en Suisse ou en Allemagne — elles en usent avec une entière indépendance.

Au reste ce n'est pas l'argent qui fait défaut, puisque la Banque de France, lors du renouvellement de son privilège en 1897, a consenti au gouvernement une avance de 40 millions sans intérêts et une redevance annuelle proportionnée à ses bénéfices. Une somme de 53 827 000 francs figure de ce chef, aujourd'hui, dans les comptes de notre grand établissement national, à la disposition de l'État. Elle est destinée à subventionner les caisses régionales de *crédit mutuel*, intermédiaires naturels entre les caisses locales, dont elles escomptent le papier, et la Banque de France à qui elles le repassent. A cette subvention, qui peut égaler le montant du capital de chaque société, il n'a été que bien discrètement fait appel, depuis trois ans, pour un total de 604 000 francs, par 8 caisses régionales, dont celle de la Beauce et du Perche,

celle de la Marne, Aisne et Ardennes, celle du Midi et celle de la Charente ont pris la plus forte part.

Et non seulement l'argent ne manque pas, mais le plus grand nombre des mutuelles, les « Caisses rurales » du type Raiffeisen refusent par principe d'user des largesses de l'État. Dans celles-là les associés ne versent aucun capital fixe ; ils se constituent solidairement responsables de toutes les dettes de la société dont ils font partie et trouvent, dans la juste mesure et l'exacte surveillance des prêts accordés par leur collectivité, une limitation *pratique* de la garantie *théoriquement* illimitée à laquelle ils s'engagent.

Si les nouvelles institutions de crédit coopératif ne sont pas arrêtées par le besoin de fonds, c'est donc que les emprunteurs ne se pressent pas de profiter des conditions favorables qui leur sont offertes ; puisque les opérations effectuées demeurent, on doit l'avouer, fort restreintes jusqu'à ce jour. On est donc tenté de conclure que le crédit mutuel n'a guère sa raison d'être dans un pays où, faute de clientèle, il est réduit à végéter. Ce serait une erreur ; la pénurie d'affaires, le chiffre modeste de celles qui sont traitées, s'expliquent par le *milieu économique* dans lequel a surgi le crédit populaire en France.

Philanthropique et, dans certains cas, religieuse par son but, cette œuvre est, par sa nature même, une entreprise financière : En finance, il n'est pas

de crédit « populaire » ou impopulaire ; on ignore le crédit catholique, protestant ou juif : on ne connaît que le crédit tout court, personnel ou réel, fait aux gens ou aux choses. Les promoteurs du crédit coopératif ont dû, sous peine de compromettre leur tentative, s'inspirer dans leurs prêts des mêmes principes que les financiers ordinaires. Or, deux sortes de gens cherchent à emprunter : les uns parce qu'ils veulent payer ou acheter — ils ont ou font des dettes — ; les autres parce qu'ils ont produit ou vendu — ils possèdent des créances et des marchandises. Les premiers sont intéressants, les seconds sont solvables. Ceux-ci tirent, endossent, acceptent des effets de commerce, qu'escomptent, à des taux fort modérés, les banques locales et les innombrables agences que les établissements, dont j'ai naguère exposé les rouages[1] — Crédit Lyonnais, Comptoir d'escompte, Société générale, etc., — multiplient à l'envi les uns des autres, pompant et distribuant, sur tout le territoire, les traites et la monnaie.

A l'époque où Schulze-Delitsch apparut en Allemagne et Luzzati en Italie, il n'existait au delà du Rhin ni au delà des Alpes aucun organisme de ce genre. Ils attirèrent naturellement à eux le petit commerce, voire le grand, et leurs banques florissantes ne sont pas plus essentiellement « populaires » que le Crédit « Lyonnais » n'est affecté

[1] Voyez dans le tome Ier du *Mécanisme de la Vie Moderne*, chap. III, les *Etablissements de crédit*.

spécialement au département du Rhône. La preuve c'est que, dans les statistiques allemandes, figurent nombre d'effets de 125 000 francs chaque ; qu'en Italie le compte rendu des opérations de la Banque *populaire* de Milan, la plus célèbre de toutes, comprend une colonne assez bien remplie, réservée aux traites supérieures à 100 000 francs. Il est très invraisemblable qu'un homme du peuple soit engagé pour 100 000 francs dans une seule affaire.

A ce gros papier, qui gonfle les bilans des mutualités étrangères et laisse dans leur bourse des profits abondants, nos associations françaises ne peuvent prétendre, parce qu'elles arrivent trop tard. Les banques ordinaires l'ont accaparé dans leurs succursales et le retiennent par un bon marché au-dessous duquel la banque populaire ne saurait descendre ; d'autant plus que la force acquise, la notoriété, la richesse, leur confèrent une supériorité invincible sur leurs nouveaux concurrents. Elles-mêmes, ces maisons modernes de crédit, sont de fait « populaires », quoiqu'elles n'en prennent pas le titre ; elles recueillent et négocient énormément d'effets qui n'excèdent pas 50 francs, lorsqu'ils émanent de petits patrons honorables ; car « un bon debiteur, comme disait Marot, trouve toujours un bon prêteur. »

Il se passe, en matière de banque, ce que j'ai eu précédemment occasion de signaler pour les assurances sur la vie : nombre de sociétés d'assurances *par actions* sont prospères ; les quatre plus ancien-

nes distribuent à leurs actionnaires, pour un capital originairement versé de 4 millions, un dividende annuel de 8 millions ; tandis qu'une Mutuelle-Vie, très bien gérée, dont le but est de faire empocher ces dividendes aux assurés eux-mêmes, languit dans une obscurité relative ; parce que le public a, dès longtemps, donné à d'autres sa faveur[1].

Le crédit populaire ne trouve, lui, à glaner *dans les villes* que des signatures rares et de second choix ; il doit s'armer de prudence vis-à-vis de la clientèle purement ouvrière, celle qui emprunte pour consommer, non pour produire, et ne présente pas de garantie. A celle-là on prête *sur l'honneur* ; mais cette avance, qui ne peut se transformer en effet commercial, susceptible de circulation, immobilise les fonds jusqu'à un remboursement toujours problématique. Les institutions mutuelles, qui ont essayé le « prêt d'honneur » à l'étranger, ont éprouvé une perte d'environ 33 p. 100 de la portion de leur avoir qu'elles y avaient consacré. Ce déficit, rapproché des pertes minimes qu'accuse, pour des opérations presque analogues, l'établissement Crépin-Dufayel, ne laisse pas de surprendre. Il semble que les coopératives de crédit pourraient remplir, avec plus de succès, cette partie si ardue mais si utile de leur dessein, soit en organisant le système des recouvrements partiels, soit en exigeant de cette

[1] Voyez le tome II du *Mécanisme de la Vie moderne*, les *Assurances sur la Vie*.

catégorie d'emprunteurs la solidarité de quelques parrains.

C'est à quoi s'appliquent déjà les *Caisses rurales et ouvrières*. N'ayant pour associés que des salariés, ces caisses ne peuvent, en aucun cas, arriver à un gros chiffre d'affaires ; mais les services qu'elles rendent sont bien plus considérables que ne pourrait le faire croire, à première vue, la modestie de leur mouvement de fonds. Il faut avoir vécu dans les milieux manufacturiers, dans l'intimité des humbles logis, pour comprendre l'importance pratique d'une avance de 50 francs, qui permet, au moment opportun, un achat de provisions à bon marché, facilite une location avantageuse par le paiement anticipé du terme, aide à trouver l'emploi où un cautionnement est nécessaire, donne de quoi acquérir les outils et fournitures d'un travail exécuté à façon.

Dans une ville un peu importante, il est impossible d'établir solidement une caisse qui s'étende sur toute la population ouvrière ; il faut chercher un milieu plus restreint, qui ait établi des relations plus fréquentes entre les futurs associés. Tantôt la caisse se limite à un seul quartier, tantôt c'est la paroisse qui sert de base ; tantôt la caisse agrège les ouvriers de la même usine, ou les membres de la même profession qu'unit un syndicat, un cercle, une société de secours mutuels.

La caisse rurale, ayant dans sa sphère naturelle des clients plus faciles à surveiller, s'est déve-

loppée beaucoup plus aisément que l'autre. A la campagne le village forme une grande famille ; non pas toujours une famille très unie ; il y a des divisions, des partis et des haines, mais personne n'est inconnu de ses voisins; les goûts, les habitudes, les faits et gestes de chacun sont observés, discutés. Il existe entre les habitants des rapports, des liens, qui peuvent être moins que cordiaux mais qui sont réels.

Les 630 mutualités agricoles aujourd'hui existantes, toutes ou presque toutes communales, se partagent en deux groupes principaux : le *Centre fédératif du crédit populaire* et l'*Union des caisses rurales et ouvrières*. A la tête de ces deux agglomérations sont des hommes qui, — si l'on excepte le déchet inévitable de quelques sociologues en chambre, politiques en disponibilité, porteurs de toasts et banqueteurs platoniques —, ont accompli avec un superbe dévouement une tâche ingrate et méritoire. A l'*Union des caisses*, sous la présidence de M. Louis Durand, apôtre perspicace et infatigable, MM. l'abbé Lemire, Harmel, Fournier-Sarlovèze ; au *Centre fédératif*, à côté de M. E. Rostand, le Père Ludovic de Besse, un éloquent capucin, l'honneur de son ordre, M. Benoît-Lévy, M. Dufourmantelle, etc.

Ces deux phalanges, qui devraient, semble-t-il, se soutenir, sont malheureusement rivales, même hostiles. Le Centre fédératif, sagement libéral, traite l'Union des caisses de sectaire, parce qu'elle

refuse d'adhérer au principe de neutralité religieuse ; l'Union des caisses, étroitement catholique, accuse le Centre fédératif d'impiété, parce qu'il accouple, dans son conseil dirigeant, des israélites et des moines, des croyants et des francs-maçons. Une malveillance réciproque anime ainsi ces deux affiliations et, parce qu'elles visent au même but par des moyens différents, elles sont portées à se combattre.

Quel juge impartial de ces griefs pourrait donner tort à l'un ou à l'autre ? Le Centre fédératif a mille fois raison de bannir les luttes confessionnelles du terrain des affaires, où elles sont en même temps déplacées et dangereuses ; il a raison, pour provoquer tous les concours, de ne déployer aucun drapeau. Qui pourtant oserait jeter la pierre à l'Union des caisses rurales, si, puissamment aidée par le clergé des campagnes, elle rêve — car peut-être ne sera-ce qu'un rêve — d'imprimer à cette œuvre économique un caractère religieux, et de doter ses adeptes d'un « Crédit mutuel » où l'on trouverait autre chose que de l'argent et que de l'or : un peu de pain venu du ciel ?

L'homme en travail depuis cent ans a enfanté des manufactures, des mines, des docks, des bateaux, des télégraphes, des écoles et des théâtres ; il a enfanté des habits, des journaux, du gaz, du linge, de l'hygiène et des égoûts ; il a enfanté des richesses et des plaisirs, de la philanthropie et des sociétés d'assurances, même des constitutions poli-

tiques et des systèmes philosophiques; mais il n'enfante pas de l'amour ni de la joie, surtout il n'enfante pas de la résignation et de l'idéal, c'est-à-dire de la paix et de l'espérance. La fumée des locomotives et du tabac en contiennent-elles plus que la fumée de l'encens?

Le prêt populaire à bon marché est une belle chose; mais ce n'est pas en prêtant au besoigneux à 5 ou même à 4 pour 100, que l'on résoudra la « question sociale ». Elle ne sera jamais résolue, parce qu'elle n'existe pas. Et, en effet, elle n'existe que dans notre imagination; elle ne vient pas de l'estomac, comme on pense, elle vient du cerveau et du cœur. Aux maux imaginaires il faut des remèdes spirituels.

Toutes nos batailles modernes contre les éléments, toutes nos victoires sur la matière, n'ont, au moral, abouti à rien. La masse intelligente demeure irritée, exacerbée, les sens plus subtils, l'esprit bandé vers un but impossible et l'âme triste, déçue. Nous avons, pour beaucoup produire, évoqué le Génie de la force et déchaîné le Génie de la vitesse; ils dévorent l'ouvrage; nous devons marcher et les suivre; ces esclaves-machines nous entraînent.

Bientôt il n'y aura plus de place perdue sur la terre, il n'y aura plus de temps perdu dans la vie; mais, entassât-on cent fois plus de jouissances, l'humanité sera la proie d'un terrible ennui, l'ennui que l'on éprouve à regarder les villes que ne sur-

montent aucune flèche, aucun dôme, aucune tour; toutes choses de première nécessité, quoique parfaitement inutiles en elles-mêmes. Les ouvriers, les paysans, tous devenus « bourgeois », dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot, tous devenus penseurs, sentiront par là même des souffrances qu'ils ignoraient naguère, — celles de la pensée — et seront désespérés d'être au monde, ayant perdu la certitude d'en trouver un meilleur au sortir de celui-ci.

C'est alors que le peuple vomira les religions laïques, laborieusement absorbées; il pleurera pour avoir une âme et pour qu'on lui rende un Dieu.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XV

L'habillement féminin.

CHAPITRE XVI

La publicité.

CHAPITRE XVII

Le théâtre.